DIE

URSPRÜNGLICHEN ENTWÜRFE

FÜR

SANCT PETER IN ROM

PARIS
TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT
19, rue des Saints-Pères

DIE

URSPRÜNGLICHEN ENTWÜRFE

FÜR

SANCT PETER IN ROM

VON

BRAMANTE

RAPHAEL SANTI, FRA GIOCONDO, DEN SANGALLO'S U. A. M.

NEBST ZAHLREICHEN ERGÄNZUNGEN, UND EINEM TEXTE

ZUM ERSTEN MAL HERAUSGEGEBEN

VON BAR. HEINRICH VON GEYMÜLLER

ARCHITEKT

..... E messovi mano, solitario e cogitativo se n'andava.

..... Ed era tanta la furia di lui che faceva, e del papa che aveva voglia che tali fabbriche non si murassero ma nascessero; ...

VASARI, VITA DI BRAMANTE.

WIEN

LEHMANN UND WENTZEL

BUCHHANDLUNG FÜR TECHNIK UND KUNST

17, OPERNRING, 17

PARIS

VERLAG VON J. BAUDRY

POLYTECHNISCHE BUCHHANDLUNG

15, RUE DES SAINTS-PÈRES, 15

M D CCCLXXV

Alle Rechte vorbehalten.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

DEM

ANDENKEN

MEINES FREVNDES

LOUIS BOISSONNET

VND DEM SEINER MVTTER

FRAV ELISABETH BOISSONNET

GEB. HEIMBVRGER

AVS S^T-PETERSBVRG

GEWIDMET

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

AN DEN LESER

BEI ANLASS DER VORWÜRFE GEGEN DIE JETZIGE GESTALT VON S^T PETER IN ROM.

Der Titel dieses Werkes wird vielleicht bei mehr als einem Leser den Gedanken erwecken : Wozu noch Versuche und verschiedenene Entwürfe, zu einem Gebäude veröffentlichen, welches so viele, das Auge verletzende Fehler zeigt, die um so empfindlicher sind, als dieses Denkmal, durch seine Grösse und materielle Pracht, alle anderen Gebäude der Welt an Ruhm übertrifft?

Mehr als irgend Jemand, begreifen wir diesen Einwand da während unseres ersten Aufenthaltes in Rom, wir selbst, fortwährend zwischen Bewunderung und Entrüstung schwankten, je nachdem wir unsere Blicke auf den einen oder den anderen Theil dieses ausgedehnten Bauwerkes schweifen liessen.

Jedoch, unwiderstehlich, unaufhörlich, zu demselben hingezogen, vertieften wir uns mehr und mehr in das Studium desselben und sahen, besonders nachdem wir einen Theil der ursprünglichen Entwürfe aufgefunden hatten, allmälig hinter dem jetzigen Tempel wie verklärt, herrlich ein anderes Gebäude aufsteigen; den Sanct Peter Bramante's.

Dieser grosse Meister, hatte gleichsam das Streben der ganzen Renaissance, in sich verkör-

AU LECTEUR

A PROPOS DES PRÉVENTIONS RÉPANDUES CONTRE LA BASILIQUE ACTUELLE DE SAINT-PIERRE.

Plus d'une personne, en lisant le titre de cet ouvrage, se dira peut-être : A quoi bon reproduire les études et retracer les efforts, qui ont abouti à la réalisation d'un monument plein de défauts saillants et d'autant plus regrettables, qu'il jouit d'une incomparable renommée?

Nous comprenons ce doute; car, nous-même, lors d'un premier séjour à Rome, nous flottions constamment entre l'admiration et la stupeur, selon que nous nous livrions à l'étude de telle partie de ce vaste monument ou de telle autre.

Toutefois, à mesure que nous l'examinions plus attentivement, et surtout après que nous eûmes découvert une partie des projets primitifs, nous vîmes apparaître, derrière le temple actuel, comme transfiguré, un autre édifice splendide, le Saint-Pierre de Bramante.

Ce grand maître, résumant en lui, pour ainsi dire, toutes les aspirations de son époque, brûlait

pert, und brannte vor Begierde dasselbe in einer unvergleichlichen Schöpfung zu verwircklichen.

Ihm schien dieses Gotteshaus, in welchem am Ostermorgen Schaaren von Gläubige, unter seinen majestätischen Gewölben die Auferstehung feiern würden, das würdigste Denkmal der wiedergeborenen Kunst zu sein. Ein gleichsam ihr selbst gesetztes Denkmal!

Bramante erblickte schon im Geiste seine Schöpfung geschmückt mit den Meisterwerken der grössten Künstler, welche die Vorsehung wie zur Verwirklichung dieses wunderbaren Zieles so zu sagen alle zugleich hervorgerufen hatte. Ewig zu beklagen bleibt die Nichterfüllung dieses unvergleichlichen Strebens.

Dies Gebäude, dem Parthenon allein an Vollendung nachstehend, jenen Wunderbau aber als architektonische Schöpfung einer höheren Ordnung übertreffend, dies Gebäude ist es, welches wir nun versuchen dem Auge wieder vorzuführen oder wenigstens von weiten ahnen zu lassen.

Wohl werth ist, das Meisterwerk des grössten Architecten der christlichen Zeit dass man selbst seine scheinbar unwichtigsten Fragmente sammle, sowie auch jene, der oft grossartigen Varianten welche seine Nachfolger aus seinem wunderbaren Thema entwickelten, somit dessen erhabene Schönheit in noch helleres Licht stellend.

Die Berechtigung dieses Werkes ist durch solchen Zweck zur Genüge bewiesen. Bewunderung für Bramante und für seinen grossartigen Styl haben uns dazu getrieben.

d'ardeur de les réaliser dans une conception sans égale; voulant que le monument par excellence de la renaissance fût le temple gigantesque, sublime surtout le matin du jour de Pâques, lorsque les foules réunies sous ses voûtes majestueuses célébreraient la résurrection; monument élevé, pour ainsi dire, à la Renaissance elle-même.

Bramante entrevoyait sa création décorée par les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, que la Providence avait alors suscités tous à la fois, comme pour concourir à ce but merveilleux. Malheureusement, son noble rêve dut s'évanouir devant les désastres de l'époque.

C'est l'édifice, inférieur au Parthénon seul, au point de vue de la perfection de l'exécution, mais supérieur à ce temple, comme conception architectonique d'un ordre plus élevé, que nous voudrions essayer de faire revivre, ou du moins de faire entrevoir pour la première fois.

Le chef-d'œuvre du plus grand architecte de l'ère chrétienne est bien digne qu'on en recueille les fragments, même les plus insignifiants en apparence, ainsi que ceux des beaux travaux des meilleurs d'entre ses successeurs, qui constituent les variations de son thème admirable.

C'est ce que nous nous efforçons de faire dans la présente publication, que nous consacrons à la mémoire de Bramante et au grand style, dont il fut la plus haute expression.

EINLEITUNG

KAUM bekannt, unveröffentlicht, liegen noch die erhabensten Schöpfungen des goldenen Zeitalters italianischer Baukunst in dunklen Mappen. Es sind das die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter in Rom.

Jederman weiss dass die berühmtesten Meister jener Zeit, nach einander an der Schöpfung und Ausführung der grossartigsten Kirche der Welt sich betheiligten, und dass die Entwürfe welche während vierzig Jahren entstanden, den edelsten Blüthen ihres Genies entsprossen. Und doch scheint es fast, als hätten sich die Kunsthistoriker wenig um die grosse Lücke, welche wir bezeichnen, bekümmert.

Das jetzige Monument gilt als ein der grössten Ruhmestitel Michelangelo's. Den ungeheueren Ruf, dessen er sich auf den Gebieten der Skulptur und der Malerei erfreute, hat man ihm auch sehr bald auf jenem der Baukunst, im gleichem Maasse, so su sagen, aufgedrungen. Daher die Meinung dass die Vaticanische Basilika schliesslich 'das Grossartigste sei, was die italienische Architectur hervorzubringen vermochte, und dass alle Versuche, welche dem Wirken Michelangelo's vorangegangen, nothwendigerweise, unvollkommener und folglich von geringerem Interesse sein müssten. In der Kunstgeschichte hat man daher auch während drei Jahrhunderten die dürftigen, fast unverständlichen Angaben, welche uns Serlio und Vasari aus Michelangelo's Lebzeiten, über jene Entwürfe überlieferten, einfach wiederholt.

In Folge der Studien, welche in diesem Jahrhundert

INTRODUCTION

LES projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome, c'est-à-dire les conceptions les plus vastes de l'architecture italienne du seizième siècle, à peine connus jusqu'à ce jour, *sont encore inédits*.

Personne n'ignore qu'aux hommes les plus célèbres dont cette architecture s'honore sont dues la création et l'exécution du temple le plus grandiose du monde entier, *Saint-Pierre de Rome*, et que les projets qui se succédèrent pendant plus de quarante ans, pour ce monument unique, furent le résultat des plus nobles efforts de ces grands maîtres.

Il semble presque que les historiens de l'art ne se soient pas beaucoup préoccupés de la grande lacune que nous signalons dans la connaissance de l'architecture de la Renaissance. Le monument actuel passe pour l'un des plus grands titres de gloire de Michel-Ange; la réputation immense dont jouit, à juste titre, ce grand homme, dans les domaines de la peinture et de la sculpture, réputation qu'on lui a, pour ainsi dire, imposée au même degré dans celui de l'architecture, a, pendant longtemps, fait croire que la Basilique Vaticane représentait, en définitive, tout ce que l'art italien avait pu produire de plus grandiose, et que, par suite, tous les essais antérieurs à Michel-Ange devaient être nécessairement inférieurs à ce qu'il avait réalisé, et n'offrir qu'un intérêt secondaire. Pendant trois siècles, les historiens n'ont fait que reproduire les indications incomplètes, si ce n'est même incompréhensibles, que Serlio et Vasari nous avaient transmises, du vivant même de Michel-Ange, sur les projets qui avaient précédé le sien.

Quand, au dix-neuvième siècle, on s'est mis à étudier,

endlich gezeigt haben, dass die grössten Meisterwerke nicht immer da seien, wo man sie zu suchen sich angewöhnt hatte, sondern in einer früheren Periode, haben allmälig Mehrere die Ansicht geäussert, dass *der Plan*, welchen Serlio dem Raphael zuschrieb, andere aber dem Bramante, in einigen Punkten dem jetzigen Monumente überlegen sein möchte.

Das jedoch was man über diesen Punkt wusste, war so gering, dass man kaum ein Bedauern äusserte, die Entwürfe derer nicht zu kennen, die man täglich mehr als die wirklichen Meister der Kunst anzusehen lernte, daher war die Befürchtung, so viele kostbare Schätze seien auf immer verloren, nur zu berechtigt.

Es ist noch nicht lange her, dass die Gelehrten (1), welche die gediegenen Anmerkungen der Lemonnier'schen Ausgabe des Vasari beifügten, endlich das Vorhandensein einer Anzahl Studien für St. Peter in der Sammlung der Uffizi in Florenz verzeichneten (2).

Wir unsererseits, von der Ueberzeugung ausgehend, dass die Gedanken eines Bramante, der Sangallo's, Fra Giocondo's, Raphael Santi's, lauter Namen, welche die Erinnerung an wundervolle Gebaüde erwecken, vom höchsten Interesse sein müssten, entschlossen uns, auf diesem Gebiete Nachforschungen zu machen.

Da wir jedoch leider die oben erwähnten Anmerkungen zu Vasari nicht kannten, so blieben während eines ersten Aufenthaltes in Italien, unsere Bemühungen sowohl in den Uffizien als in Rom erfolglos. Erst im Anfange Februar's 1866, nachdem wir nach einander die acht oder neuntausend architektonischen Zeichnungen der Uffizi-Sammlung zu durchsuchen begonnen, hatten wir die Freude das ersehnte Ziel zu erreichen. Unter den unbekannten Zeichnungen welche damals sich zum Theil in der Mappe 32 befanden, erkannten wir in einer rothstift Zeichnung eine der wichtigsten Studien Bramante's selbst. Auf diesem Blatte, welches leider in so schlechtem Zustande war, dass es uns anfangs unentzifferbar schien, konnte man so zu sagen die schöpferische Arbeit des Meisters durchblicken, und sein Suchen und Bilden der wichtigsten Grundelemente dieses Wunderbaues stufenweise verfolgen.

Es ist ein unerhörtes Glück, dass dieses so unscheinbare, aber unschätzbare Blatt uns erhalten worden ist; denn es bildet das einzige bis jetzt vorhandene Dokument welches uns gestattet, namentlich die über Bramante herrschenden Irrthümer zu berichtigen, und jedem Künstler den Theil anzuweisen, der ihm in dieser Riesenarbeit zukommt. Desshalb hielten wir es für Pflicht,

(1) Padre Vincenzo Marchese, Carlo und Gaëtano Milanesi und Carlo Pini.

(2) Vol. VII 1851. Einen Grundriss Bramante's, u. vol. X. 1854. Zahlreiche Studien Antonio da Sangallo's.

en le remontant, le courant de l'art, et qu'on s'est aperçu que les plus grands chefs-d'œuvre ne se rencontraient pas toujours là où l'on s'était habitué à les voir, quelques personnes commencèrent à émettre la pensée que le plan publié par Serlio, attribué par lui à Raphaël, et considéré à tort par d'autres comme étant celui de Bramante, pouvait bien avoir été supérieur, en certains points, au monument tel qu'il existe. Toutefois, ce que l'on savait à cet égard était bien peu de chose, et c'est à peine si on exprimait un regret de ne pas connaître les efforts de ceux que l'on comprenait toujours mieux être les véritables grands maîtres de la Renaissance. On n'était que trop en droit de craindre que ces trésors ne fussent perdus à jamais.

Ce n'est qu'à une époque récente que les savants annotateurs (1) de l'édition Lemonnier de Vasari signalèrent enfin l'existence de plusieurs de ces études relatives à Saint-Pierre de Rome dans la célèbre collection des Uffizi à Florence (2).

Persuadé de notre côté que les conceptions d'un Bramante, des Sangallo, de Fra Giocondo, de Raphaël, de Peruzzi, noms qui réveillent dans notre esprit le souvenir d'édifices admirables, devaient être du plus haut intérêt, nous résolûmes d'entreprendre des recherches à ce sujet.

Ignorant malheureusement les indications des annotateurs de Vasari, nos investigations entreprises dans ce but aux Uffizi et à Rome pendant un premier séjour en Italie, demeurèrent à peu près infructueuses. Ce ne fut qu'au commencement de février 1866, en examinant un à un les huit ou neuf mille dessins d'architecture conservés aux Uffizi, que nous eûmes le bonheur de toucher au but si désiré. Parmi les dessins inconnus qui se trouvaient alors, en partie, dans le portefeuille n° 32, nous reconnûmes dans un dessin à la sanguine, en si mauvais état qu'il nous avait d'abord paru indéchiffrable, une des études fondamentales de Bramante lui-même. Sur ce dessin, on pouvait saisir, pour ainsi dire, pas à pas le travail créateur du maître, et le suivre dans la recherche et la formation des principaux éléments constitutifs de ce temple majestueux.

C'est un bonheur inouï que cette feuille, sans apparence, mais d'une valeur inappréciable, nous ait été conservée, car elle se trouve constituer le seul document qui permette enfin de corriger les erreurs ayant régné jusqu'à ce jour sur Bramante avant tout, et d'assigner à chaque artiste la part qui lui revient dans un travail gigantesque. Aussi avons-nous cru devoir reproduire

(1) Le P. Dominicain Vincenzo Marchese, MM. Carlo et Gaëtano Milanesi et Carlo Pini.

(2) Vol. VII. 1851. Un plan de Bramante, et vol. X, 1854, de nombreuses études d'Antonio da Sangallo.

diese ehrwürdige Reliquie in äusserst möglicher Genauigkeit und in natürlicher Grösse in den Tafeln 9, 10, 11 wiederzugeben.

Dieses Blatt war der Ausgangspunkt unserer gegenwärtigen Publikation. Mit Ausnahme des in obiger Anmerkung angeführten Grundrisses (Siehe Taf. 3 u. 4), und der herrlichen Perspektive (1) welche Ltarouilly auffand, (aber dem Peruzzi zuschrieb) (Taf. 21) waren alle sich als authentisch herausstellenden Studien Bramante's so wie noch einige Skizzen Peruzzi's und Ant. da Sangallo's, unter den unbekannten Zeichnungen der Uffizi vorhanden, oder waren anderen Meistern zugeschrieben.

Das Feststellen der Autorschaft dieses Blattes Tafel 9, bildet den Schlüssel zur Baugeschichte von St. Peter; sie hat Herrn Pini gestattet kürzlich in der Sammlung des Grafen Bernardino di Campello in Rom, zwei ebenfalls in Rothstift ausgeführte Skizzen Bramante's, zu erkennen; wir verdanken der Gefälligkeit des Grafen Campello diese beiden, unstreitig von derselben Hand gezeichneten Blätter, in den Tafeln 7 und 8 wiedergeben zu können.

In den Notizen (2) die wir im Jahre 1868, in Karlsruhe und in Rom veröffentlichten, haben wir das Resultat unserer damaligen Forschungen mitgetheilt, und zum ersten Male eine kritische und historische Beschreibung jener werthvollen Zeichnungen versucht. Wir versprachen schon damals eine vollständige Herausgabe derselben, und freuen uns dieses Versprechen endlich erfüllen zu können.

Die Wichtigkeit unsere Behauptungen historisch zu begründen, und der Prüfung aller Sachkundigen zu unterbreiten, verlangte die treueste Wiedergabe der Originalzeichnungen der italienischen Meister. Die Fortschritte welche erlauben photographische Aufnahmen in unveränderliche Abdrücke, besonders in Kupferstiche zu verwandeln, haben diesen Punkt auf die befriedigendste Art zu lösen gestattet.

(1) Letarouilly kannte den grössten Theil der in den Anmerkungen zu Vasari beschriebenen Zeichnungen, jedoch war der darin angeführte Plan Bramante's, das einzige Document des grossen Meisters für Sanct Peter, welches diesem eifrigen Forscher zur Kentniss gekommen war. Daraus erklärt sich das strenge und sogar ungerechte Urtheil, welches er über den Schöpfer von Sanct Peter in Rom fällt, sowie die Meinung, die grossartige Perspective Bramante's, sei von Perruzzi. Seine Erben haben mir als Gegengabe meiner Tafel n° 9 gestattet diese Perspective hier mitzutheilen (Taf. 21).

(2) Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom aus bis jetzt unbekannten Quellen von Heinrich von Geymüller, architekt. Carlsruhe, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung, 1868.

Notize sopra i progetti per la fabbrica di S.-Pietro in Roma, etc., traduzione dal tedesco dall'avv. Raffaele Ambrosi, nel Buonarroti, Luglio e Settembre 1868.

In der *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1874, p. 261 und 302, hatt Herr Architect R. Redtenbacher, diese Notizen und deren Gegenstand einer interessanten Kritick unterzogen. Er glaubt in meiner Tafel 9, das Werk Peruzzi's erblicken zu müssen, und nicht Bramante's; schreibt auch auf Kosten des letzeren, dem Giuliano da Sangallo eine wichtigere Rolle zu, mit einem Wort, er sucht die neuen Documente den bisher gehegten Ansichten anzupassen. Wir hoffen unsere Erwiderung, in derselben Zeitschrift 1857, Maiheft, werde ihn schliesslich von der Richtigkeit unserer Ansicht überzeugen.

cette relique vénérable, avec la plus stricte exactitude et en grandeur naturelle dans les planches 9, 10 et 11 de notre travail dont elle a été le point de départ.

Excepté le plan cité ci-dessus en note, et que nous donnons, planches 3 et 4, excepté enfin la magnifique perspective trouvée par Letarouilly (1), et qu'il croyait de Peruzzi, tout ce que nous avons pu recueillir de croquis authentiques de Bramante, était resté dans les cartons des Inconnus, ainsi que plusieurs études des Sangallo et de Peruzzi, ou bien était attribué à quelque autre que lui.

La détermination exacte de l'auteur auquel est dû cette feuille est de la plus haute importance; grâce à elle, M. Pini a reconnu récemment, dans la collection de M. le comte Bernardino di Campello, à Rome, deux autres études de Bramante que ce dernier a bien voulu nous communiquer; elles sont évidemment de la même main, et nous les reproduisons aux planches 7 et 8.

Dans la notice (2) publiée en 1868 à Carlsruhe et à Rome, nous avons fait part du résultat de ces recherches, et, pour la première fois, donné une description critique et raisonnée de ces précieux dessins. Nous promettions dès lors d'entreprendre leur publication complète, et c'est elle que nous nous félicitons de pouvoir enfin présenter au public aujourd'hui.

L'importance de justifier nos assertions, et de permettre le contrôle aux artistes et aux savants, exigeait la reproduction la plus fidèle des dessins originaux du seizième siècle : les progrès faits de nos jours, par la photogravure et d'autres procédés inaltérables, nous ont permis de réaliser cette exigence en tous points.

(1) Letarouilly connaissait la plupart des dessins décrits par les annotateurs de Vasari. Toutefois, excepté le plan cité par eux, vol. VII, p. 134, tous les documents de Bramante relatifs à Saint-Pierre avaient échappé à ce chercheur infatigable. Cela explique le jugement sévère et même injuste qu'il porte sur l'auteur principal de Saint-Pierre de Rome et l'erreur dans laquelle il était, en attribuant à Peruzzi la magnifique perspective de Bramante. Ses héritiers nous ont autorisé à reproduire cette perspective en échange de la communication de notre plan n° 9 (Voyez pl. 21).

(2) Notizen über die Entwürfe zu St-Peter in Rom aus bis jetzt unbekannten Quellen von Heinrich von Geymüller, architekt. Carlsruhe, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung, 1868.

Notizie sopra i progetti per la fabbrica di S.-Pietro in Roma, etc., traduzione dal tedesco dall'avv. Raffaele Ambrosi, nel Buonarroti, Luglio e Settembre 1868.

Ces notices ont été l'objet d'une critique sérieuse de la part de M. R. Redtenbacher, architecte, dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Leipzig, 1874, p. 261 et 302. M. Redtenbacher tendait à voir dans notre planche 9 l'œuvre de Peruzzi et non de Bramante, et il attribue, au détriment de ce dernier, une trop grande part à Giuliano da Sangallo, en un mot il cherche à concilier les documents nouveaux avec les notions admises jusqu'alors. Nous espérons que notre réplique, dans la même revue, année 1875, numéro de mai, le convertira à notre manière de voir.

Die Nothwendigkeit aber, diese kostbaren Bruchstücke von Entwürfen oder Studien, welche in einem Zeitraume von über vierzig Jahren entstanden, zu erklären und fasslich dem Auge des Lesers vorzuführen, verlangte zahlreiche Restaurationen. Ein langjähriges Studium dieser Entwürfe sowie der Monumente, welche ihre Urheber in Italien ausgeführt haben, gestattete uns diese Wiederherstellungen zu versuchen. Waren wir auch nicht im Stande, nach Wunsch in denselben jenen Formenzauber und jene Vollendung zu erreichen, welche Sangallo, Peruzzi, namentlich aber Bramante, ihren Werken verliehen, so haben sie doch das Verdienst, jene unvergleichlichen Schöpfungen zum ersten Male bekannt zu machen, und wenn auch vielleicht nicht vor dem Untergange zu wahren, jedoch sicherlich, sie einer dreihundertjährigen Vergessenheit zu entreissen. Sie zeigen schliesslich, dass, wenn das jetzige Monument noch unvergleichliche Schönheiten bietet, trotzdem es erst in einer Zeit des Verfalles vollendet ward, diese vor Allem dem Wirken desjenigen Meisters zu verdanken sind, welchem leider dasselbe nur anzufangen vergönnt war : Bramante.

Es freut uns hier, abermals Gelegenheit zu haben, Herrn Carlo Pini, dem Conservator der Zeichnung und Kupferstich-Sammlung der königlichen Gallerie der Uffizien in Florenz, unseren wärmsten Dank aussprechen zu können. Mit seltener Gefälligkeit und Güte ertheilte er uns alle nur wünschbare Hülfleistung, gab uns am Anfange unserer Forschungen werthvolle Aufklärungen, gestattete uns zu zwei verschiedenen Malen, die auf St. Peter bezüglichen Blätter, provisorisch zu ordnen, wodurch unsere Arbeit beträchtlich erleichtert wurde, und fuhr fort auch während der jetzigen Publikation, auf jede gewünschte Auskunft, uns bereitwilligst Antwort zu ertheilen.

Nach längerem Schwanken haben wir uns entschlossen, dem beschreibenden und historischen Texte unserer Arbeit, das in Quarto Format zu geben, und so von den in Folio-Tafeln zu trennen. Zum Verständniss der Tafeln schien uns ein öfteres Aufschlagen des Textes hier nothwendiger als in vielen andern architektonischen Werken, und folglich dieses Format bequemer. Andererseits vom Wunsche beseelt, unser Text möge gelesen werden, haben wir getrachtet denselben so einfach und bündig wie möglich abzufassen, er besteht aus:

1. Einer kurzen Darstellung des Zustandes der Kirchenbaukunst der Renaissance in Italien, zur Zeit da Bramante den Bau von St. Peter anfieng. Wir werden derselben einige Worte über die frühere Laufbahn dieses Meisters beifügen, damit die verschiedenen Momente welche im übrigen Theile des Werkes vorkommen sich gleich verständlicher erweisen mögen.

D'autre part, la nécessité de relier entre eux, et de rendre intelligibles pour tous, ces documents, fragments de projets conçus dans une période de plus de quarante années, obligeait à donner de nombreuses restitutions. Une étude prolongée de ces projets et des monuments élevés en Italie par leurs auteurs, nous a permis de tenter les restaurations dont il s'agit. Ces restitutions ne rendent peut-être pas aussi complétement que nous l'eussions désiré, le charme et la perfection des détails que les Sangallo, les Peruzzi et, avant tous, le grand Bramante, auraient imprimés à leurs œuvres, mais elles auront le mérite de faire connaître pour la première fois ces conceptions incomparables, de les sauver sinon de la destruction, du moins de l'oubli, où trois siècles les avaient laissées. Elles prouveront enfin que la plupart de ces projets étaient supérieurs à ce qui fut exécuté, et montreront que si le monument actuel, quoiqu'il n'ait été achevé et décoré qu'à une époque de décadence, présente encore des beautés incomparables, il le doit, avant tout, à l'homme de génie qui ne put malheureusement que le commencer, à Bramante !

Nous sommes heureux de pouvoir exprimer ici une fois de plus toute notre reconnaissance à M. Carlo Pini, conservateur du département des Dessins et Estampes de la Galerie royale des Uffizi. Avec une complaisance et une bonté rares, il a bien voulu, non-seulement au commencement de nos recherches, nous fournir des indications précieuses, mais ensuite nous autoriser, à deux reprises différentes, à classer et à réunir provisoirement tous les documents relatifs à Saint-Pierre, ce qui a singulièrement facilité notre travail. Enfin, pendant le cours même de cette publication il a continué à nous donner tous les renseignements complémentaires dont nous avons eu besoin.

Après de longues hésitations, nous nous sommes décidés à séparer le texte explicatif et historique de notre travail, de l'atlas in-folio, en lui donnant le format in-quarto. La nécessité de recourir à l'explication des planches nous a paru plus grande ici que dans la plupart des ouvrages purement architectoniques, et, par suite, ce format plus commode. D'autre part, le désir que notre texte soit lu nous engage à le faire aussi bref que possible; il se compose :

1° D'un exposé dans lequel nous dirons le strict nécessaire sur l'état de l'architecture ecclésiastique de la Renaissance en Italie, au moment où Bramante commença Saint-Pierre de Rome, et nous y ajouterons quelques lignes sur la carrière antérieure de cet artiste, afin de rendre, dès l'abord, plus claires les différentes phases à examiner dans la deuxième et troisième parties qui sont :

2. Die Beschreibung der Tafeln.

3. Die kritische und geschichtliche Darstellung des Baues von St. Peter.

Die 50 Tafeln, welche den Atlas dieses Werkes bilden, geben die Entwürfe und Studien Bramante's, Raphael Santi's, Fra Giocondo's, Giuliano de Sangallo's und seines Neffen Antonio's, bis zum Jahre 1520. Das Datum des Todesjahres Raphaels zeigt, dass diese beiden Bände für sich ein Ganzes bilden; wir haben denselben drei Tafeln, Grundriss, Durchschnitt und Aufriss des jetzigen Monumentes darstellend, als Vergleichungspunkte mit den nicht ausgeführten Entwürfen, beigefügt.

Werden diese beiden Bände mit dem Interesse und der Nachsicht aufgenommen, die wir zu hoffen wagen, so werden wir gleich nachher den zweiten Theil unserer Arbeit mittheilen. Ebenfalls aus zwei Bänden bestehend, enthält er die Entwürfe Peruzzi's, Antonio da Sangallo's, in seiner dritten und vierten Periode, so wie den Entwurf welchen Michelangelo aufgestellt hatte, von dem man aber, nach seinem Tode, leider abgewichen ist.

Die Fac-Simile's der Zeichnungen die wir mittheilen, sind fast alle mit den photographischen Gläsern hergestellt, welche wir durch Hrn. Ad. Braun, aus Dornach, im Januar 1869, nach den Originalen in Florenz, haben aufnehmen lassen. Für Skizzen von geringerer Wichtigkeit, aber doch von wirklichem Interesse, haben wir uns begnügt, dieselben nach unseren Pausen selbst zu autographiren. Nur für zwei, auf der Barberina sich befindlichen Blättern, waren wir darauf angewiesen, sie so genau wie möglich zu copiren, da uns nicht gestattet wurde, dieselben zu pausen.

Die Restaurationen, oder richtiger gesagt Wiederherstellungen, waren wir genöthigt selbst zu radieren. Wir hoffen, dass die dadurch erzielte grössere Genauigkeit einige technische Unfertigkeiten mit Nachsicht übersehn lassen werde.

HEINRICH VON GEYMÜLLER.

Paris, Sonnabend vor Ostern 1875.

2° La description des planches,

3° Un résumé historique de la construction de Saint-Pierre de Rome.

Dans les cinquante planches qui forment l'atlas de la présente publication, nous avons donné les projets et les études de Bramante, de Raphaël Sanzio, de Fra Giocondo, de Giuliano da Sangallo, et les premières études de son neveu Antonio, jusqu'en 1520. La date de l'année de la mort de Raphaël indique suffisamment que ces deux volumes forment un tout en eux-mêmes. Nous y avons ajouté trois planches, le plan, la coupe et l'élévation du monument actuel, pour servir de points de comparaison avec les études qui n'ont été que partiellement exécutées.

Si cette première partie de notre travail est accueillie avec l'intérêt et l'indulgence que nous osons espérer, nous publierons immédiatement après la seconde partie composée également d'un texte et d'un atlas, comprenant les projets de Peruzzi, d'Antonio da Sangallo dans sa troisième et quatrième période, enfin le projet originaire de Michel-Ange avant les modifications introduites après sa mort.

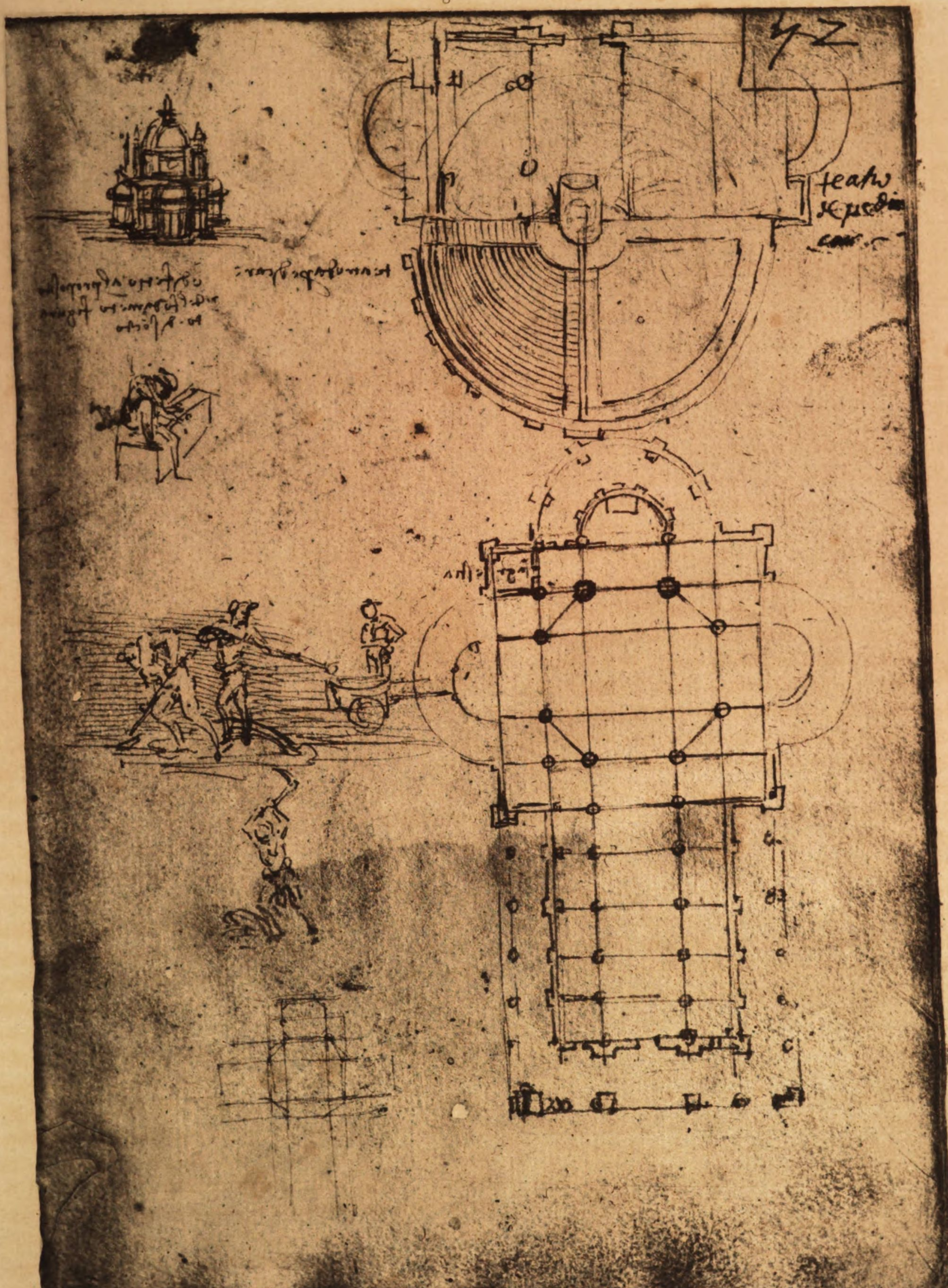
Les fac-simile des dessins que nous reproduisons, sont presque tous faits avec les clichés photographiques que nous avons fait prendre sur les originaux par M. Ad. Braun, en janvier 1869. Pour certains croquis d'une importance moindre, quoique présentant un intérêt réel encore, nous nous sommes contenté de l'autographie faite par nous-mêmes d'après nos propres calques. Cependant, pour deux de ces feuilles qui font partie de la Bibliothèque Barberini à Rome, nous n'avons pu que les copier aussi fidèlement que possible, puisqu'il ne nous a pas été permis d'en prendre des calques.

Pour les restitutions enfin, nous les avons gravées nous-même à l'eau-forte, espérant ainsi offrir une étude, qui présentera peut-être quelques imperfections de métier, mais qui aura l'avantage précieux d'une plus grande exactitude.

HENRY DE GEYMÜLLER.

Paris, 27 mars, 1875.

Fig. 2



H. de Geymüller, direx.

Photog.ie Dujardin

LIONARDO DA VINCI

Imp. Lemercier et Cie à Paris.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ÜBER DEN URSPRUNG

UND

DIE VORSTUFEN VON

SANCT-PETER IN ROM

Die Peterskirche ist gerade eines der wenigen Bauwerke, bei denen die Forschung nach dem Ursprunge, auf den ersten Blick, als überflüssig erscheinen möchte. Die Ueberlieferung, laut welcher, als es galt das neue Monument zu entwerfen, der Baumeister begeistert ausrief: « Ich werde das Pantheon auf die Gewölbe des Friedenstempels setzen » gehört zu den wenigen, die auch weit ausserhalb des eigentlichen Künstlerkreises in der gebildeten Welt verbreitet sind. Und mit dieser Ueberlieferung hat man sich bis jetzt meistentheils begnügt. Das Studium aber, der zahlreichen neuen Documente, die wir hier zum erstem Male veröffentlichen, hat uns gezeigt, dass noch ganz andere Einflüsse zur Verwirklichung dieses Monumentes beigetragen haben, Einflüsse, ohne welche, der berühmte Ausruf Bramante's gar nicht denkbar wäre.

Die Wichtigkeit des Denkmales selbst, die Stellung die es nicht nur in der Geschichte der Baukunst, sondern in der der Menschheit überhaupt einnimmt, der ungeheure, wenn auch beklagenswerthe Einfluss, den es, wegen des Verfall's der Kunst zur Zeit seiner Vollendung, ausgeübt hat, berechtigen uns, die Frage nach seinem Ursprunge kurz zu behandeln. Hierzu ist ein Blick auf die Kirchenbaukunst des Abendlandes, die Sanct Peter vorausgegangen, nöthig. Wir wollen nicht behaupten, hierbei viel Neues mitzutheilen, jedoch glauben wir vielleicht mehr als bisher geschehen, den Zusammenhang einzelner Monumente zu betonen, und

DE QUELQUES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES

DE

SAINT-PIERRE DE ROME

DANS DES MONUMENTS ANTÉRIEURS

S'il est un monument dont il semble, de prime abord, superflu de rechercher l'origine, c'est assurément Saint-Pierre de Rome. Qui ne connaît, en effet, la tradition d'après laquelle, alors qu'il s'agissait de reconstruire cet édifice, l'architecte se serait écrié, dans l'inspiration du génie et l'élan d'une noble hardiesse : « J'éléverai le Panthéon sur les voûtes du temple de la Paix »? Jusqu'à présent, on a pu se contenter de cette tradition comme de l'explication suffisante d'une origine qu'il est désormais possible de mieux déterminer. L'étude des nombreux documents nouveaux, que nous publions ici pour la première fois, nous a démontré que la naissance du célèbre monument doit être attribuée à de bien autres causes qu'au fait traditionnel que nous venons de rappeler; causes en dehors desquelles les paroles de Bramante ne sauraient se concevoir.

L'importance même de ce monument, la place qu'il occupe, non-seulement dans l'histoire des arts, mais encore dans celle de l'humanité, l'influence à la fois immense et regrettable qu'il a exercée dans le domaine de l'architecture moderne, à raison de la décadence de l'art, à l'époque de son achèvement, sont autant de considérations puissantes qui nous autorisent à rechercher son origine. A cet effet, il est indispensable de jeter d'abord un rapide coup d'œil sur l'architecture religieuse antérieure à Saint-Pierre de Rome. Loin de nous la prétention de fournir un exposé complet et nouveau de ce vaste sujet. Tout en nous res-

die Entwickelung der Elemente hervorzuheben, die schliesslich bei der Schöpfung von Sanct Peter zusammengewirkt haben.

I

Alle Gebäude, welche die Christen für die Zwecke ihres öffentlichen Gottesdienstes seit ihrer staatlichen Anerkennung errichtet haben, zerfallen gleich von Anfang an, je nach der Gestaltung ihrer Grundform, in zwei Klassen :

1° *In Langhausbauten*[1].

2° *In Centralbauten*[2].

Aus ersteren entwickelt sich das *lateinische Kreuz*, aus letzteren das *Griechische.*

Constantin der Grosse erbaute in Rom die *alte Peterskirche* als frühesten Typus des lateinischen Kreuzes, und das Baptisterium, welches seinen Namen trägt, ist zugleich einer der ältesten christlichen Centralbauten.

Das Hauptschiff der Sophienkirche in Constantinopel zeigt die einfachste Entwickelung des letzteren Typus und ist ein Centralbau ohne Kreuzschiff[3], während dessen consequenteste Ausbildung zum griechischen Kreuze, mit vier gleichen Armen, führt. Nach letzterem Schema hatte wohl Bramante, in seinen Entwürfen zur *neuen* Peterskirche in Rom, das möglichst vollkommenste erreicht.

Gewöhnlich und mit Recht gilt das *griechische Kreuz* als das Symbol der Christen des Orients, das *lateinische* als das Zeichen derer des Abendlandes. Nicht uninteressant ist es zu bemerken dass die Agia Sophia, das Hauptwerk der griechischen Kirche, *wohl ein Centralbau, aber kein griechisches Kreuz* ist, während S[t] Peter in Rom, die Metropolitanbasilika der lateinischen Kirche, *als griechisches Kreuz neu gebaut wurde,* und es nur der Unwollkommenheit alles

[1] Das entscheidende und zugleich bildende Element des Langhausbaues, ist ein langes Rechteck oder Schiff. Wird dies Rechteck von einem zweiten, rechtwinklig in zwei ungleiche Theile zerschnitten, so entsteht das *lateinische Kreuz.*

[2] Das entscheidende, zugleich bildende Element des Centralbaues dagegen ist der Kreis oder auch das regelmässige Polygon. Das Wesen des Kreises aber und das Gleichgewicht seiner Figur verlangen, dass jeder ihm zugefügte Ansatz ein um das Centrum symmetrischer sei, eine Grundbedingung, die nur in den seltensten Fällen erfüllt wurde.

[3] Könnte beinahe als eine Variante des Langhausbaues betrachtet werden.

treignant dans d'étroites limites, nous insisterons cependant, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici, sur les affinités qui relient les uns aux autres certains monuments, afin de faire ressortir sous un aspect d'autant plus lumineux les divers éléments qui ont définitivement concouru à la création de Saint-Pierre.

I

Tous les édifices érigés par les chrétiens pour l'exercice de leur culte, à dater de sa reconnaissance officielle par l'État, se divisent, selon la forme de leur plan, en deux classes :

1° *Édifices à longue nef*[1].

2° *Édifices à dôme central*[2].

Du développement de la première classe est résultée la forme de la *croix latine;* de celui de la seconde classe, la *croix grecque.*

Constantin le Grand éleva, à Rome, l'*ancienne basilique de Saint-Pierre,* premier type de la croix latine; et le baptistère qui porte son nom est, en même temps, l'un des plus anciens édifices à dôme central.

La nef principale de l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople, nous montre le développement le plus simple de ce type[3] : c'est un édifice à dôme central, sans transept; son développement logique le plus complet conduit à la croix grecque, dont les quatre bras sont égaux. Ce fut ce dernier type que Bramante adopta, en lui donnant la plus grande perfection concevable, dans plusieurs de ses projets pour la *nouvelle* église de Saint-Pierre de Rome.

On considère généralement avec raison la *croix grecque* comme le symbole des chrétiens de l'Orient, et la *croix latine,* comme celui des chrétiens de l'Occident. Il n'est pas sans intérêt de constater que Sainte-Sophie, le monument principal de l'église d'Orient, est bien *un édifice à dôme central,* et *non une croix grecque,* tandis que Saint-Pierre de Rome, métropole de l'Église latine, fut *réédifié, au seizième siècle, comme croix grecque.* On doit attribuer uniquement à l'im-

[1] L'élément distinctif et constitutif de ce groupe est un rectangle long. De son intersection en deux parties inégales par un second rectangle résulte la croix latine.

[2] Le cercle ou le polygone régulier forme l'élément constitutif du second groupe. La loi du cercle et l'équilibre de sa figure exigent que toutes les adjonctions faites autour de lui soient symétriques par rapport à son centre; condition fondamentale qui ne fut réalisée que dans les cas les plus rares.

[3] Il pourrait, à la rigueur, être considéré comme une variante de la longue nef.

Irdischen zu zuschreiben ist, dass dieses Wunder der Baukunst, seinem Wesen zuwider, in ein lateinisches, entstellt worden ist.

Umstände der verschiedensten Art zu welchen, die dem subjectiven Charakter des Centralbaues oft entgegenstrebenden localen Verhältnisse des Bauplatzes gehören, liessen nur selten den Centralbau wie wir ihn erklärt haben, ungetrübt und in seiner ganzen Strenge zur Ausführung gelangen, und wir sind meist genöthigt seine Vollkommenheit blos aus Beispielen einer Zwischenklasse zu errathen wir bezeichnen sie als : « *Centralbauten mit Langhaus.* » Zu dieser gehört in seiner jetzigen Gestalt Sanct Peter in Rom.

perfection de toutes les choses terrestres le fait que cette merveille de l'architecture ait été dénaturée par sa transformation en croix latine.

Des circonstances diverses, parmi lesquelles on doit ranger les conditions locales de l'emplacement des édifices, souvent incompatibles avec le caractère subjectif des édifices à dôme central, ne permirent que rarement l'exécution de ce type, tel que nous l'avons défini dans toute sa rigueur. Aussi sommes-nous, la plupart du temps, contraints de pressentir sa perfection par des exemples d'une classe intermédiaire, que nous pourrions nommer : *Édifices à dôme central avec pied de croix prolongé.* C'est dans ce groupe que doit être rangé, sous sa forme présente, Saint-Pierre de Rome.

In den Ländern wo die abendländische Kirche herrscht, die wir allein hier berücksichtigen können, bilden die Langhausbauten durch ihre Zahl und Grösse eine bei weitem überwiegende Mehrheit. Schon von Anfang an scheint hier der Gebrauch von Rund-und Centralbauten hauptsächlich auf Grabkirchen, Baptisterien und kleinere Heiligthümer beschränkt worden zu sein. Ausnahmen wie San Lorenzo in Mailand, San Vitale in Ravenna, die Palastkapelle Karl's des Grossen in Aachen, und die Markus Kirche in Venedig fanden doch trotz der grossen und anhaltigen Bewunderung welche einige dieser Monumente hervorriefen, nur eine sehr geringe Nachahmung, ja ihre Entstehung selbst, hatten sie mit Ausnahme etwa von San Lorenzo[1] (fig. 1) nur einem byzantinischen Einflusse zu verdanken.

Dans les pays appartenant à l'Église latine, que seule, ici, nous pouvons prendre en considération, les édifices à longue nef sont, sous le rapport de leur importance comme sous celui de leur nombre, en très-grande majorité. Dès le début, l'emploi d'édifices ronds ou à dôme central paraît avoir été limité surtout à des monuments sépulcraux, à des baptistères, ou à des sanctuaires de dimensions restreintes. Des exceptions comme Saint-Laurent à Milan, Saint-Vital à Ravenne, la chapelle palatiale de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et l'église de Saint-Marc à Venise semblent, malgré la haute admiration dont ne cessent de jouir plusieurs de ces monuments, n'avoir provoqué que peu d'imitations. Bien plus : leur origine même, sauf peut-être celle de Saint-Laurent[1], paraît n'avoir été due qu'à une influence byzantine.

[1] Man war lange uneinig über die Enstehungszeit dieses merkwürdigen Baues. F. Mertens 1842, hält ihn mit älteren Mailändischen Schriftstellern für einen Rest der Thermen des Maximian-Hercules. Jacob Burckhardt, 1860, ist der selben Ansicht. Kugler sah darin eine römische Palast-Ruine.

Von Quast, Hübsch, Lohde, Fergusson, Clericetti, F. de Dartein dagegen sehen mit Recht in S. Lorenzo ein *Monument christlichen Ursprunges*, und zwar nach beiden letzteren Autoren, unter byzantinischem Einflusse entstanden. Clericetti setzt die Einweihung kurz vor 513; de Dartein, ebenfalls, etwa gleichzeitig mit S. Vitale in Ravenna.

Hübsch und Lohde setzen es schon in die Blüthezeit Mailands unter den ersten christlichen Kaisern, Constantin, Gratianus, etc., zwischen 350 und 442. Wir sind nicht in der Lage zu entscheiden wer hier Recht hat, stimmen aber vollkommen mit diesen Autoren über den hohen Künstlerischen Werth dieser Bauanlage welche der von S. Vitale weit überlegen, überein.

S^t Lorenzo oftmals im Mittelalter beschädigt stürzte 1575 ein, wurde aber bald darauf von Martino Bassi, nach dem nämlichen Grundrisse, und im Wesentlichen nach dem selben Aufbaue wieder hergestellt. Burckhardt hat den Bau trefflich geschildert, und ist glauben wir der erste der zwischen S^t Peter und S^t Lorenzo, in den Umgängen, eine Æhnlichkeit gefunden hat. Die phantasiereichen und überraschenden Durchblicke welche sich beim Eintreten in S^t Lorenzo zwischen den Säulen des nahen Umganges darbieten, erklären zur Genüge warum Bramante für S^t Peter, eine ähnliche Anordnung beabsichtigte.

Hübsch in seinem grossen Werke sucht die frühere Gestalt im Detail herzustellen, u. de Dartein in seinem schönen Werk über die Archit. Lomb., giebt eine sehr genaue Aufnahme des jetzigen Zustandes. Es gehört die ganze Oberflächlichkeit eines H. Lance dazu um von diesem Baue zu sprechen wie er es gethan. Von solchen Büchern aber haben wir auch keine Notiz zu nehmen.

[1] Pendant longtemps on a différé d'opinion sur l'origine de cet édifice remarquable. Franz Mertens, 1842, y voyait (ainsi que l'avaient fait plusieurs des anciens écrivains milanais) une salle des Thermes de Maximien Hercule de la fin du troisième siècle. J. Burckhardt (Cicérone, 1860) est du même avis. Kugler le prenait pour le reste d'un palais impérial.

Au contraire, MM. de Quast, Hübsch, 1860, Lohde, Fergusson, 1859, Clericetti, 1862, F. de Dartein, 1865, y voient avec raison un monument élevé pour le culte chrétien ; mais, tandis que ces deux derniers auteurs lui assignent une origine byzantine, à peu près contemporaine de Saint-Vitale à Raveune, qu'il surpasse d'ailleurs beaucoup comme conception architectonique, Hübsch et Lohde croient devoir faire remonter la date de sa construction à l'époque de la splendeur de Milan, sous les premiers empereurs chrétiens, Constantin, Gratien, etc., entre 350 et 442. Nous ne sommes pas à même de trancher cette question, mais nous partageons entièrement l'enthousiasme de Burckhardt pour cet édifice, malgré la sécheresse de la restauration faite par Martino Bassi, après l'écroulement partiel de l'église en 1575.

Burckhardt paraît être le seul jusqu'à présent, qui ait deviné une certaine analogie entre Saint-Pierre et Saint-Laurent (dans les pourtours, Renaissance in Italien, p. 98).

Quand on entre dans Saint-Laurent, la vue qui frappe les yeux, à travers les colonnes du pourtour voisin, fait comprendre pourquoi Bramante adopta une disposition analogue pour Saint-Pierre.

MM. Hübsch et de Dartein dans leurs beaux ouvrages ont donné, le premier une restitution de l'ancienne forme du monument, le second un relevé exact de son état actuel.

Quant à M. Lance, dans son excursion en Italie, il n'y a rien vu du tout ; il nous le dit lui-même, dans son ton tout à la fois autoritaire et léger.

Dieses Verhältniss schien sich nun auch auf die Renaissance, deren Hauptdenkmal Sanct Peter werden sollte, ausdehnen zu wollen, da die eigentlichen Kirchen Brunellesco's, in der Gestalt des lateinischen Kreuzes entstanden.

Als das Mittelalter seine Rolle im Abendlande vollendet hatte und die Italiener in Philippo di ser Brunellesco den Meister gefunden, der ihren neuen Anschauungen Ausdruck gebend, die antike Formenwelt vor ihren sehnsüchtigen Augen wieder auferstehen liess, und bahnbrechend der Baukunst Europa's neue Wege öffnete, da waren gerade die grossartigsten Kirchen Italien's, kaum vor einem Menschenalter begonnen, noch in vollster Bauthätigkeit [2]. Der gothische Styl dieser Monumente, mit dem der prächtigen Kathedralen des Norden's, besonders Frankreich's verglichen, muss zwar entschieden auf eine niedrigere Stufe gestellt werden, will man ihn blos von der *streng organisch-architektonischen Seite* aus beurtheilen, dagegen wussten die Meister welche diese italienisch-gothischen Kirchen zu errichten hatten, gerade jener Eigenschaft des nordischen Styles welche sie verhindert hätte, je Sanct Peter zu erdenken sorgfältig zu entsagen, wir meinen jener oft übertriebenen Höhe des Mittelschiffes, im Vergleich zu seiner Breite. Diese Verhältnisse, dank dem speciellen Character des Spitzbogenstyles, mochten eine Eigenschaft mehr ausmachen, trugen aber zur Folge

Cet état de choses semblait devoir aussi s'étendre à l'époque de la Renaissance, dont Saint-Pierre de Rome allait devenir le monument par excellence, puisque Brunellesco donna à toutes ses églises principales la forme de la croix latine.

Au moment où le moyen âge achevait son rôle en Occident et où les Italiens trouvaient en Filippo di ser Brunellesco le maître qui donnait l'expression à leur nouvelle manière de voir, en faisant renaître, sous leurs regards avides, le monde des formes antiques, et en frayant de nouvelles voies à l'architecture en Europe, les églises les plus grandioses de l'Italie, à peine commencées dans le cours de la génération précédente, se trouvaient précisément encore en pleine activité de construction [2]. Le style gothique de ces monuments, comparé au style des magnifiques cathédrales du Nord, surtout de celles de la France, doit décidément être relégué à un rang inférieur, si l'on veut le juger uniquement au point de vue de l'*architecture purement organique*. Mais, par contre, les maîtres qui eurent à élever ces églises dans le style gothique italien sûrent renoncer spécialement à celle des qualités du style septentrional qui les eût empêchés de jamais concevoir Saint-Pierre de Rome; nous voulons parler de la hauteur, souvent démesurée, de la grande nef, en comparaison de sa largeur. Grâce au caractère particulier du style ogival, ces proportions pouvaient cons-

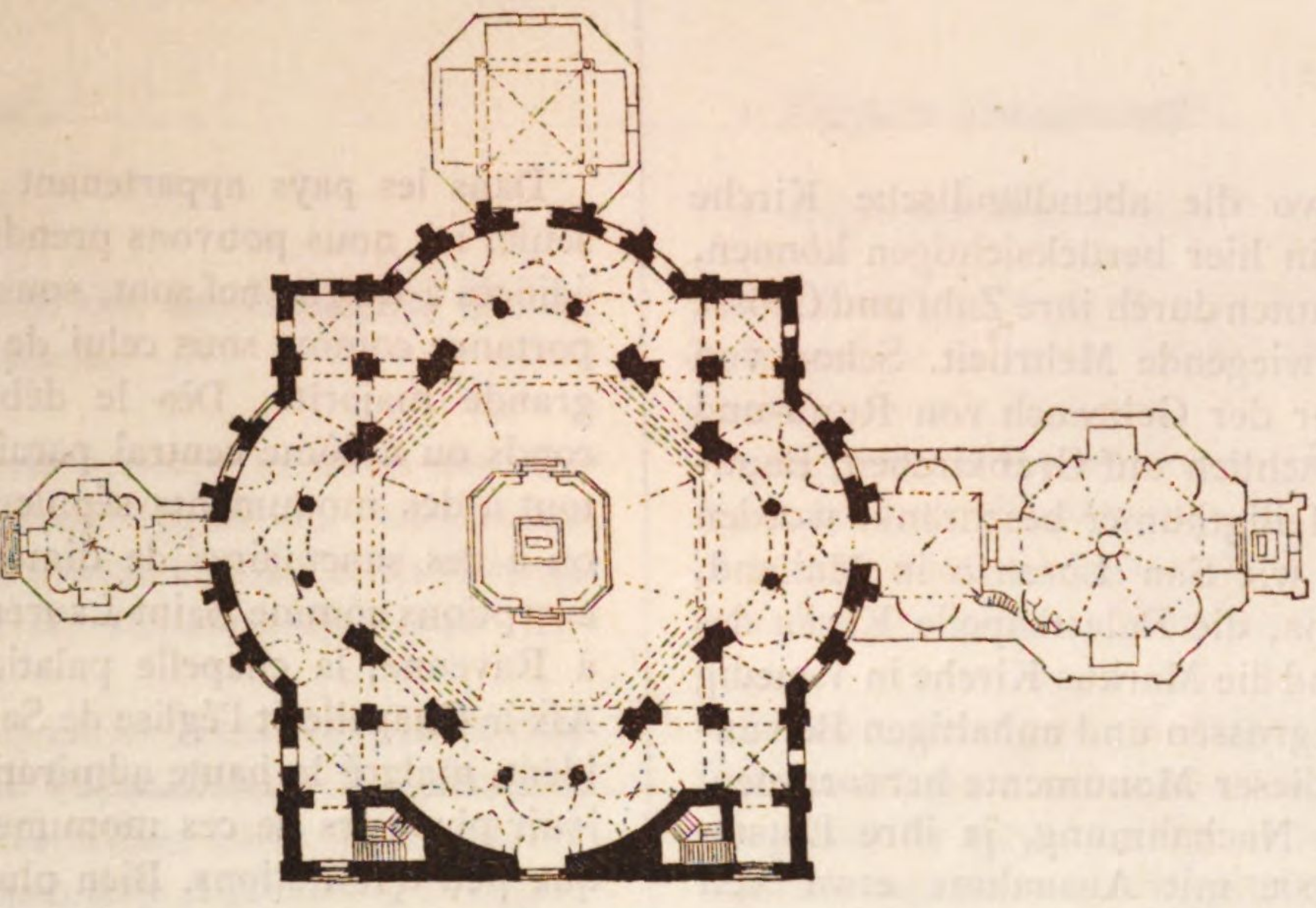


Fig. 1 [1].

[1] Nach Hübsch.

[2] Es genüge hier nur folgende Monumente zu nennen : der Dom von Mailand (1386), der Dom von Como (1396), die Certosa von Pavia (1396), San Petronio in Bologna (1390), — etwas älter, der edle Neubau des Dom's von Siena (1340), und schliesslich Santa Maria del Fiore selbst, wartete seit langen Jahren auf den Meister, der, die von Arnolfo erdachte Kuppel, auszuführen den Muth haben würde. Alle diese Kirchen sollten auf der Vierung eine Kuppel erhalten, breiter zuweilen als das Mittelschiff selbst.

[1] D'après Hübsch.

[2] Il suffit de rappeler ici les monuments suivants : la cathédrale de Milan (1386), la cathédrale de Côme (1396), la chartreuse de Pavie (1396), S. Petronio, à Bologne (1390). Le noble commencement du nouveau dôme de Sienne remontait à une époque antérieure (1340); et, finalement, Sainte-Marie-des-Fleurs elle-même attendait, depuis nombre d'années, le maître assez hardi pour exécuter la coupole projetée par Arnolfo. Toutes ces églises devaient recevoir au-dessus de leur croisée un dôme souvent plus large que la nef même.

nach sich, *dass das Innere jener Kathedralen noch enger aussieht als es in Wirklichkeit ist*[1]. Die schöne Zeichnung ihrer schlanken Joche, der majestätischen Façaden mit ihren zum Himmel ragenden Thürmen, und das oft unbeschreiblich schön gewachsene Detail mancher französischen Kathedrale, sind im Süden so unerreicht geblieben, dass man nur sagen kann : *An alles Das kehrten sich die Italiener gar nicht* oder verstanden jene fremde Formensprache nicht. Vor Allem strebten sie nach einem *grossartig hinreissenden Inneren,* nach einem majestätisch harmonischem Raume. Vor lauter idealer Begeisterung hatten die Nordischgothischen Meister, die Wohlräumigkeit an und für sich, die Harmonie *der inneren Luft*, fast gänzlich ausser Acht gelassen[2].

Es mögen sich aber die Italiener über ihre Mängel auf ersterem Gebiete durch ihre ebenso entschiedene Ueberlegenheit auf letzterem einigermaassen trösten[3]. Die *Majestät des Schiffes* eines Mailander Domes, ist *trotz* einer so mangelhaften Architektur, für das allgemein menschliche Gefühl kaum minder erhebend als die zwar edler gezeichneten aber hohen und schmalen Schiffe der Kathedralen von Paris, Amiens oder Köln. Die herrlichen Meisterwerke des Nordens haben immer etwas mehr *Individuelles*, vielleicht sogar *Provinzielles,* im Vergleich zu den Schiffen von Mailand, Bologna oder Florenz; diese bereiteten auf jene Hallen und auf jene Kuppel vor, die wie für alle Christen zusammen, für die Hauptstadt der Welt, geschaffen scheinen. Daher giebt es auch nur einen Sanct Peter, wir möchten beinahe sagen : der Sanct Peterstyl besteht in seiner vollsten Bedeutung aus diesem einzigen Monumente.

Man verzeihe uns die Länge dieser Betrachtung; wir waren den Beweis schuldig, dass wir, nicht nur der nordischen Gothik gerecht zu werden wissen, sondern sie im höchsten Grade bewundern und lieben; unser

[1] Das Innere des Kölner Dom Schiffes, z. B. mit seiner provisorischen Holzdecke, liess auf einen breiteren majestätischeren Raum schliessen, als der scheint, den wir seit seiner vollendeten Wölbung vor Augen haben.

[2] Das Münster zu Strassburg und einige belgischen Kirchen dürften hier ausgenommen werden.

[3] Unser Freund und Landsmann, Prof. Jacob Burkhardt aus Basel, der uns der gründlichste Kenner der italienischen Renaissance zu sein scheint hat diese Unterschiede aufs trefflichste geschildert (Renaissance in Italien, s. 41 u. 44); von ihm und nicht von Kugler ist der Satz : « Die gothische Baukunst war « lauter Rhythmus der Bewegung; die der Renaissance ist Rhythmus der Massen. » Wir gestehen so viel aus seinem « Cicerone, » gelernt zu haben, dass es uns öfters begegnen dürfte einen Gedanken zü aussern, den wir unbewusst von ihm entlehnt, ohne ihn dabei zu nennen. Wir bitten ihn desshalb um Verzeihung, versichern ihn aber zugleich dass wir es nur thun weil wir die Richtigkeit seiner Bemerkung *selbst erprobt* haben.

tituer, en faveur de ce dernier, une qualité de plus, mais avaient pour conséquence que l'intérieur de ces cathédrales paraissait encore plus resserré qu'il ne l'était en réalité [1]. La belle composition de leurs travées élancées, la majesté des façades avec leurs tours s'élevant vers les cieux, et une ornementation souvent si merveilleuse qu'elle semblait rivaliser de style avec la nature elle-même, ont été si peu égalées dans le Midi, qu'il faut nécessairement admettre que les Italiens ne recherchaient ni ne comprenaient les qualités et les formes d'un style étranger; leurs efforts tendaient, avant tout, à allier au *grandiose de l'intérieur* la majestueuse harmonie de l'espace [2]. Entraînés par l'enthousiasme de l'idéal, les maîtres gothiques septentrionaux avaient à peine tenu compte de la beauté de l'espace envisagée en elle-même, non plus que de l'*harmonie aérienne de l'intérieur* [3].

Mais, que les Italiens se consolent de leur infériorité dans ce premier domaine par leur supériorité incontestable dans le second. La *majesté de la nef* de la cathédrale de Milan, *malgré* toutes les défectuosités de son architecture, n'inspire guère moins de recueillement que les nefs d'un dessin plus pur, mais hautes et étroites, des cathédrales de Paris, d'Amiens et de Cologne. Les merveilleux chefs-d'œuvre du Nord présentent toujours quelque chose de plus *individuel,* peut-être même de *provincial,* dans leur comparaison avec les nefs de Milan, de Bologne ou de Florence. Celles-ci sont comme les devancières de ces voûtes et de cette coupole qui paraissent créées en quelque sorte pour l'ensemble des fidèles, ou pour la capitale du monde chrétien. Aussi est-ce par cette raison qu'il n'existe qu'un Saint-Pierre. Nous serions même tentés de dire que le style de Saint-Pierre, dans l'acception la plus complète du mot, ne se traduit que dans ce seul monument.

Qu'on nous pardonne d'avoir insisté sur ces considérations. Il était de notre devoir de montrer non-seulement que nous savions rendre justice au gothique septentrional, mais encore que nous éprouvions pour

[1] La nef de la cathédrale de Cologne, par exemple, avec son plafond provisoire, placé à mi-hauteur environ de la nef, permettait de compter sur un intérieur plus majestueux que celui que nous voyons depuis l'achèvement des voûtes.

[2] Notre ami et compatriote, le professeur Jacob Burckhardt de Bâle, qui selon nous est peut-être le critique le plus profondément versé dans la connaissance de la Renaissance italienne, a parlé de ces différences d'une manière qu'il serait difficile de surpasser (Renaissance in Italien, p. 41 et 44). Les observations architectoniques si fines du même auteur, dans son « Cicérone », ont été une grande source d'instruction pour nous. Aussi pourra-t-il nous arriver de répéter sans nous en douter, et sans le citer, des pensées qu'il a le premier énoncées; nous lui en demandons pardon, en l'assurant toutefois que nous ne le faisons que parce que nous en avons *expérimenté personnellement* toute l'exactitude.

[3] Nous désignons par *harmonie aérienne* l'harmonie des cubes d'air contenus et entourés par les différentes parties intérieures d'un édifice.

La cathédrale de Strasbourg et quelques églises de Belgique semblent faire exception sur ce point.

Urtheil über die Peterskirche, hätte sonst leicht als Parteilichkeit, oder als vorgefasste Meinung ausgelegt werden können.

II

Von den Bauten welche Brunellesco ausgeführt oder angefangen hatte, vermögen wir in seinen beiden florentinischen Basiliken San Lorenzo und Santo Spirito sowie in der Badia bei Fiesole nicht den geringsten Bezug auf S[t] Peter zu entdecken, und aus seinen Kuppel- oder Centralbauten wie die alte Sacristei von San Lorenzo, die Capelle Pazzi und die Capelle « degli Angeli » dürfte auch kein directer Einfluss herzuleiten sein. Dagegen darf behauptet werden dass letztere mindestens dazu beitrugen, die Anwendung des Kuppelbaues in antikisirenden Formen wieder ins Leben zu rufen; sie fanden Nachahmung in Michelozzo's Capelle Portinari in Mailand (1462), welche, wie die obenerwähnte Capelle Pazzi, schon das zu Bramante's Zeit übliche Höhenverhältniss von 2 : 1 aufweisen; direct oder durch diese Capelle haben sie Eindruck auf Bramante gemacht, wie das Innere des Kuppelbaues von Santa Maria delle Grazie in Mailand, in seiner unteren, allein von ihm herrührenden Hälfte, sehen lässt.

Anders verhält es sich mit der berühmten Kuppel Brunellesco's für den Florentiner Dom. Vor Allem bewies sie, neben dem Pantheon, die Möglichkeit der Ausführung in so grossem Maassstabe; ferner aber in einer noch nie dagewesenen Höhe. Durch die Bewunderung welche sie hervorrief, forderte sie zur Nachahmung auf. Durch die Erhöhung seiner Kuppel mittelst des *Tambours*, hob er aber das Centralbau-Element von Santa Maria del Fiore bedeutend mehr hervor als Arnolfo es beabsichtigt hatte. Kein nachdenkender Künstler mochte fortan das Æussere der Florentiner Kuppel auf ihren drei polygongeschlossenen Kreuzarmen ruhend, betrachten, ohne auf den Gedanken zu kommen, sich statt des Langhauses, einen im Sinne des griechischen Kreuzes und des Centralbaues gestalteten vorderen Kreuzarm hinzu zu denken. Dass unter Anderen Leonardo da Vinci dieses gethan, beweisen mehrere der Skizzen, die wir auf Tafel 43 mittheilen.

Die vorbereitende Thätigheit Brunellesco's beschränkt sich somit auf die zwei folgenden Punkte :

1° *Auf die constructive Herstellung der Kuppel;*

2° *Auf die stärkere, vielleicht unbewusste Betonung des Centralbaues am Florentiner Dome.* Auf das

lui l'admiration la plus chaleureuse; sans quoi notre jugement sur Saint-Pierre eût pu être considéré comme empreint de partialité ou comme dicté par une opinion préconçue.

II

Parmi les édifices exécutés ou commencés par Brunellesco, il ne nous est pas possible de trouver dans les deux basiliques florentines de San Lorenzo et de Santo Spirito le moindre rapport avec Saint-Pierre, sur lequel d'ailleurs paraissent être demeurés sans influence directe les coupoles et édifices à dôme central du même maître, comme l'ancienne sacristie de San Lorenzo, la chapelle des Pazzi et la chapelle des Anges. On peut par contre affirmer que cette dernière catégorie d'édifices contribua à faire revivre les édifices à dôme, avec des formes renouvelées de l'antique. Ce type fut reproduit par Michelozzo dans la chapelle Portinari, à Milan (1462), qui nous montre déjà, comme dans la chapelle des Pazzi, la proportion de hauteur de 2 à 1 usitée à l'époque de Bramante. Il exerça directement, ou par l'intermédiaire de cette chapelle Portinari, une certaine influence sur Bramante, ainsi qu'on peut le constater à l'intérieur du dôme de Sainte-Marie-des-Grâces, dans sa moitié inférieure, qui seule a été exécutée par ce dernier maître.

Il en est autrement de la célèbre coupole de Brunellesco, pour le dôme de Florence, qui démontra, avant tout, à côté du Panthéon, la possibilité d'exécution sur une si grande échelle, et, en outre, d'élévation dans les airs à une hauteur inconnue jusqu'alors. L'admiration qu'excita cette coupole stimula les imitateurs. Mais Brunellesco, par l'exhaussement de sa coupole au moyen du tambour, fit ressortir le caractère d'un dôme central, à Sainte-Marie-des-Fleurs, beaucoup plus qu'Arnolfo n'en avait eu l'intention. Aucun artiste réfléchi ne pouvait désormais contempler l'extérieur de la coupole florentine reposant sur ses trois bras de croix à absides polygonales, sans que l'idée ne lui vînt de substituer à la longue nef un bras antérieur de la croix formé dans le sens de la croix grecque et selon l'esprit d'un édifice à dôme central. Les diverses esquisses que nous reproduisons sur la planche 43 démontrent que Léonard de Vinci, parmi divers maîtres, fut frappé de la perfection qu'offrirait une pareille solution et chercha les moyens de la réaliser.

L'action de Brunellesco, dans les voies préparatoires de la création de Saint-Pierre, se trouve ainsi réduite aux deux points suivants, savoir : 1° *à l'exécution mécanique de la coupole;* 2° *au fait d'avoir, inconsciemment peut-être, mis en relief l'élément de dôme central*

« Wie » der einstigen Herstellung S[t] Peters, und auf die stylistische Erfindung Bramante's hat er, wie es uns scheint, keinen Einfluss gehabt.

Von Michelozzo ist schon die Rede gewesen. und von den Bauwerken anderer toscanischer Architekten mit Ausnahme derer L. B. Alberti's, wüssten wir keines zu nennen welches auch nur im Detail als eine Vorstufe zu S[t] Peter, betrachtet werden könnte. Dasselbe scheint selbst mit der neuen S[t] Peterskirche der Fall zu sein, welche B°. Rossellino in seinem grossartigen Entwurfe zum Neubau des ganzen Vatican's, inbegriffen, und auszuführen angefangen hatte.

Anders verhält es sich mit L. B. Alberti, dessen Antheil am obigen Entwurfe Rossellino's wir nicht ermitteln konnten. Abgesehen von dem allgemeinen Fortschritte in der Detaillirung und Profilirung welche ihm die Renaissance verdankt, betonte er wieder den Kuppelbau im grösseren Maassstabe in der Rotunde der Annunziata in Florenz (1451-76), und das griechische Kreuz in seiner, zum Theil wenig befriedigenden Kirche S[t] Sebastiano in Mantua, (1460)[1]. *In dieser Stadt aber ist besonders die innere Gliederung seiner prächtigen Kirche von Sanct Andrea*[2] (fig. 5), *der von Bramante in Sanct Peter ausgeführten* (fig. 6), *so ähnlich, dass sie ohne Zweifel ihm zum Vorbilde gedient hat.* Kaum einen minderen Eindruck dürfte ihm die schöne Vorhalle dieser Kirche, gemacht haben. Dieses System scheint gewissen römischen Triumphbögen, oder vielleicht auch, dem antiken Gebäude welches Serlio Lib. III, xxxi abbildet, entlehnt.

Mit der Gründung von Sanct Andrea in Mantua sind wir aber schon an einen Zeitpunkt gelangt, da Bramante zum selbstständigen Meister geworden, den Bau von Santa Maria presso San Satiro in Mailand angefangen hatte, und fortan dürften hauptsächlich in seinen eigenen Werken die Vorstufen von Sanct Peter zu suchen sein.

Ehe wir uns aber von Alberti trennen, muss bemerkt werden dass dessen grosses Werk « de re ædificatoria » obgleich erst 1485 veröffentlicht, schon im Jahre 1452[3] fertig war. Bramante der wie wir sehen

[1] W. Braghirolli, L. B. Alberti a Mantova, p. 8.

[2] Derselbe. Die Zeichnung für Sanct Andrea war am 22 oct. 1470 fertig, 1472 arbeitete man an den Fundamenten. — 1494 war noch ein Drittel der Kirche zu wölben, letztere Notiz bei Gaye, Carteggio, I, 324.

[3] Vasari. Ediz. Le Monnier. Firenze, 1848, IV. p. 54. nota 2.

inhérent à la cathédrale de Florence. Brunellesco nous semble d'ailleurs n'avoir exercé aucune influence ni sur la question de savoir *comment* on ferait un jour Saint-Pierre, ni sur le style de l'invention de Bramante.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit de Michelozzo. Quant aux autres édifices dus à d'autres architectes toscans, nous ne saurions, à l'exception de L.-B. Alberti, en citer aucun qui pût être considéré, même dans les détails, comme ayant fait pressentir Saint-Pierre. Il paraît en être de même de la nouvelle église de Saint-Pierre que Bernardo Rossellino avait comprise dans son projet grandiose pour la réédification de tout le Vatican, et qu'il avait commencé à mettre en œuvre.

Il en est autrement de L.-B. Alberti; toutefois nous ne pouvons préciser dans quelle mesure il participa au projet de Rossellino dont nous venons de parler. Abstraction faite du progrès général dans les détails et dans les profils que tient de lui la Renaissance, il mit de nouveau en lumière, sur une plus grande échelle, la construction des coupoles dans la rotonde de l'Annunziata, à Florence, et la croix grecque, dans son église de Saint-Sébastien, à Mantoue (1460)[1], d'ailleurs assez peu satisfaisante en plusieurs de ses parties. *Mais, avant toutes choses, l'organisme intérieur de sa magnifique église de Saint-André*[2], *dans la même ville, est tellement semblable à celui qu'adopta Bramante dans Saint-Pierre de Rome, qu'on peut admettre sans hésitation qu'il lui servit de modèle.* Le beau porche de cette même église n'aura peut-être pas exercé sur Bramante une moindre influence. Le système de ces travées paraît emprunté à certains arcs de triomphe romains, ou à l'édifice antique représenté par Serlio, Lib. III, xxxi.

Avec la fondation de Saint-André de Mantoue nous touchons au moment où Bramante, devenu maître indépendant, commença à Milan la construction de l'église de Santa Maria presso San Satiro; et, dès lors, c'est dans ses propres œuvres que nous aurons à chercher les signes avant-coureurs de la création de Saint-Pierre.

Cependant, avant de nous séparer d'Alberti, nous croyons devoir rappeler que son grand ouvrage *de re ædificatoria,* quoique publié seulement en 1485, se trouvait déjà terminé en 1452[3]. Il se pourrait donc

[1] W. Braghirolli, L. B. Alberti à Mantova, p. 8.

[2] Le même. Le dessin pour Saint-André était achevé le 22 octobre 1470; en 1472, on travaillait aux fondations. — En 1494, il restait encore à voûter un tiers de l'église. Cette dernière notice dans Gaye. Carteggio I, 324.

[3] Vasari. Édition Le Monnier. Firenze, 1848, IV, p. 54, note 2.

werden, mit Alberti in näherer Beziehung gestanden zu haben scheint, dürfte daher noch mehr als andere und früher, von den Principien, welche der grosse Florentiner in diesem Werke entwickelt, beinflusst worden sein.

Haben wir nun das Wirken und den Einfluss der beiden Meister, Brunellesco und Alberti, welche seit dem Beginne der Renaissance die schaffende Führerschaft des neuen Styles inne hatten, betrachtet, so bleibt uns noch übrig einen raschen Blick auf die Gesammtleistungen anderer Architekten während dieses Zeitraumes zu werfen. Vor allem begegnen wir hier in der Kirchenbaukunst keinem einheitlichen Styl, wie dies in Frankreich und im Norden am Ende des XII und Anfang des XIII Jahrhunderts, der Fall war. Das Bestreben nach Wiederbelebung der Antike ist fast das einzige Gemeinsame was wir in dieser Richtung gewahr werden. Die Elemente derer man sich dabei bediente, waren verschieden, und erzeugten eine Anzahl Varianten in der Anlage und Durchbildung, die wir hier kurz anführen wollen.

que Bramante, qui, ainsi qu'on le verra, semble avoir eu des rapports directs avec Alberti, eût subi plus tôt que d'autres l'influence des principes que développait le grand Florentin dans son ouvrage.

Après avoir déterminé l'action qu'exercèrent les deux maîtres Brunellesco et Alberti, qui, dès le début de la Renaissance, tinrent, en génies créateurs, le sceptre du nouveau style, il nous reste à jeter un coup d'œil rapide sur l'ensemble de l'œuvre des autres architectes à cette époque. Et d'abord, ici nous ne rencontrons point d'unité de style dans l'architecture religieuse, comme cela avait été le cas en France et dans le nord de l'Europe, à la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Les efforts tendant à faire revivre l'antique sont à peu près l'unique trait commun que nous apercevons dans cette direction. Les éléments auxquels on avait recours, en vue du but à atteindre, étaient multiples et produisaient un certain nombre de variantes dans la disposition et dans l'organisme, que nous allons succinctement mentionner.

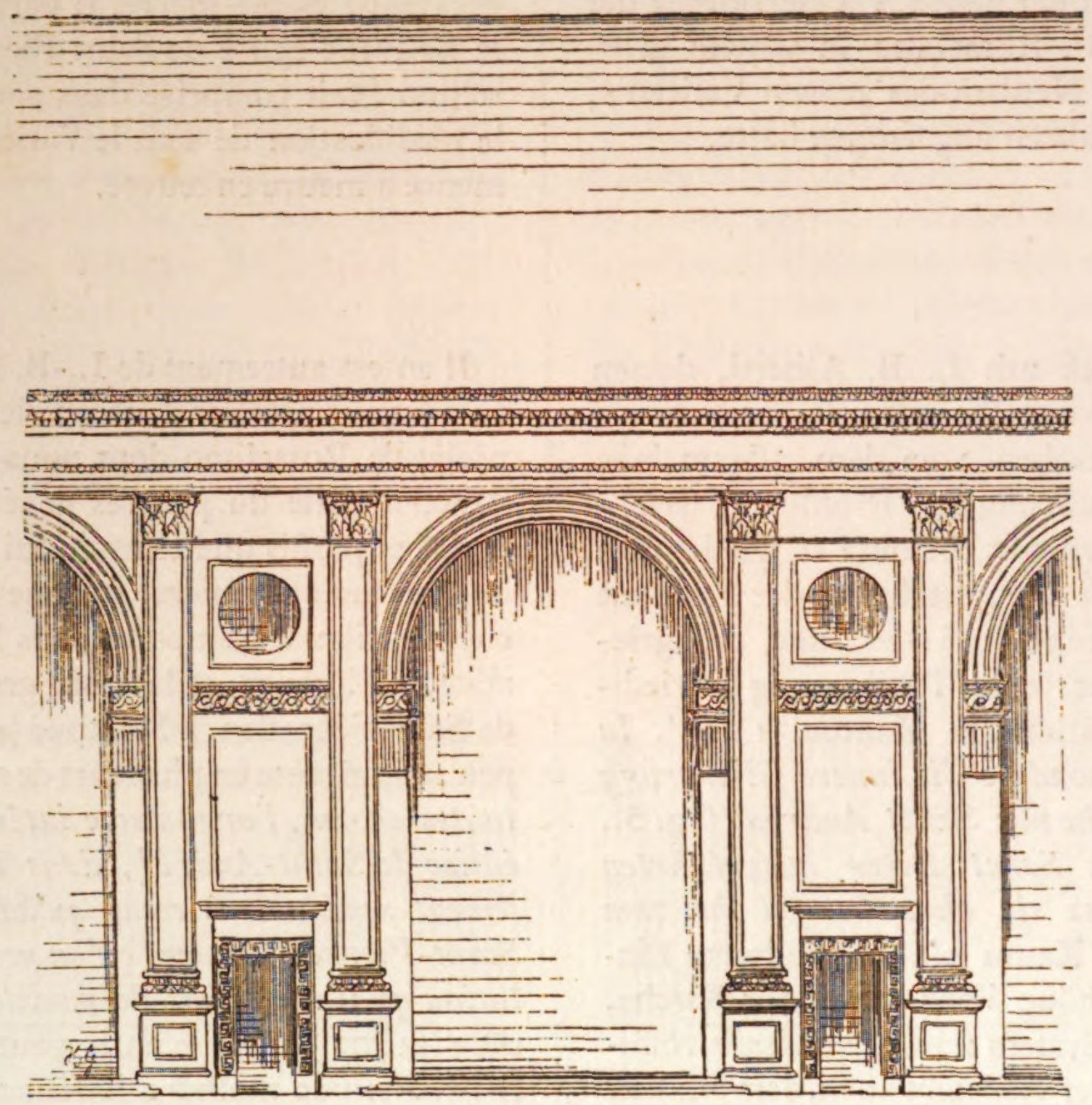


Fig. 5.

LANGHAUSBAUTEN

1. Säulenbasiliken mit flacher Decke, nach dem Vorbilde Brunellesco's, z. B. Santa Maria in Vado in Ferrara.

2. Pfeilerbasilika mit flacher Decke (im Schiff): Dom von Città di Castello.

3. Gewölbte Säulenbasilika, z. B. San Sisto in Piacenza.

ÉDIFICES A LONGUE NEF

1° Basiliques à colonnes, avec plafond, suivant le modèle adopté par Brunellesco; exemple : Santa Maria in Vado, à Ferrare.

2° Basiliques à piliers, avec plafond dans la grande nef: dôme de Città di Castello.

3° Églises voûtées, à colonnes : San Sisto, à Plaisance.

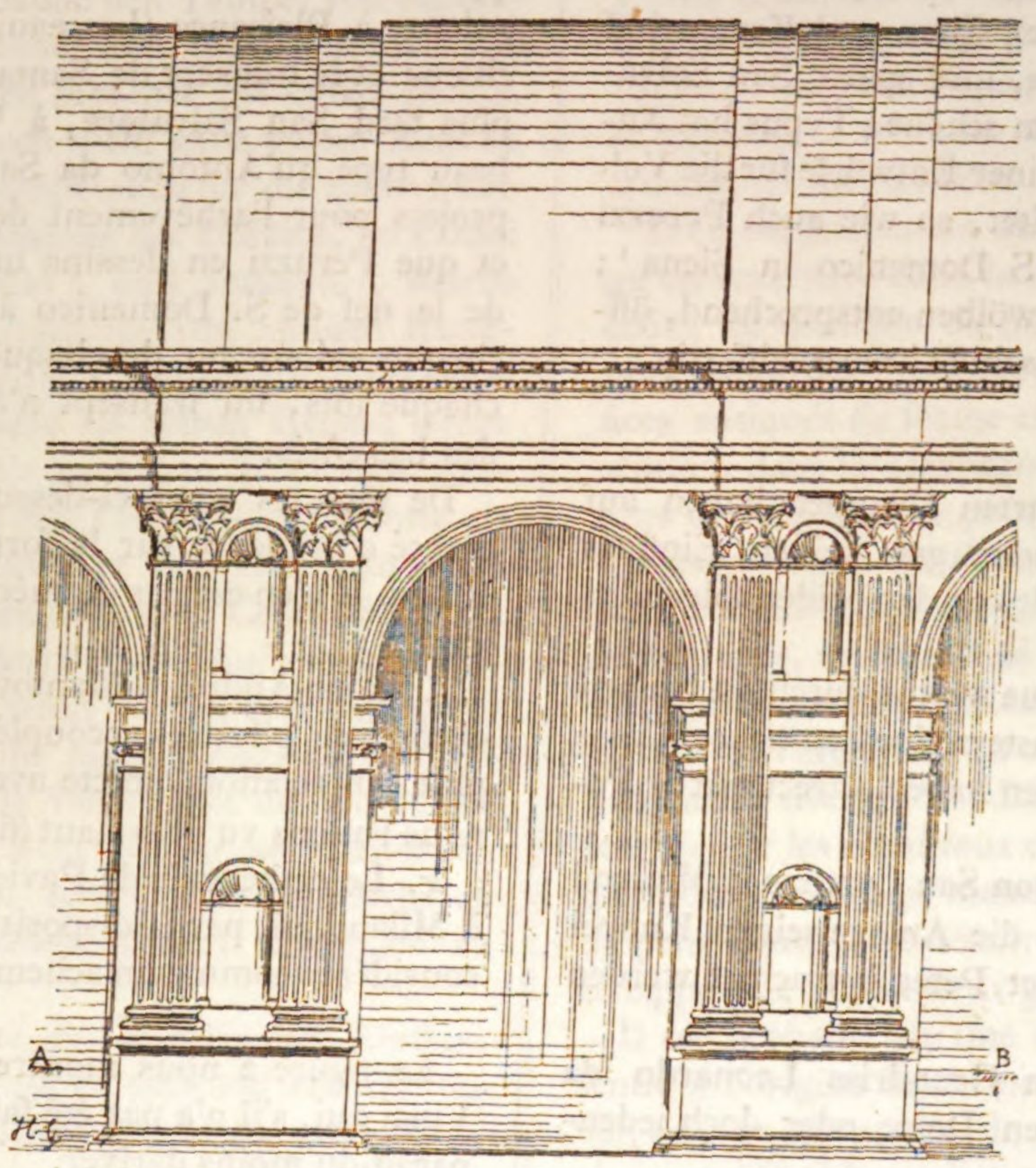


Fig. 6.

4. Basilika mit abwechselnden Pfeilern und Säulen, gewölbt mit Hängekuppeln, z. B. Dom von Faenza.

5. Gewölbte Pfeilerbasiliken.

Nach der Art der Gewölbe finden wir folgende Unterabtheilungen,

a) Mit Kreuzgewölben, z. B. Neubau von S[t] Peter durch Rossellino (1452)[1], Santa Maria del Popolo von Baccio Pontelli in Rom (1471), Sant' Agostino in Rom (1488).

Die Varianten wie der Dom von Pienza, und Santa Maria dell' Anima in Rom, welche Hallenkirchen bilden.

[1] Siehe Dokument I.

4° Églises avec alternance de piliers et de colonnes, voûtées avec des sphères pénétrées par des arcs doubleaux : le dôme de Faenza.

5° Églises à piliers, voûtées.

Selon la nature des voûtes, nous rencontrons les subdivisions suivantes :

a. A voûtes d'arêtes; exemples : le nouveau Saint-Pierre, d'après le projet de Rossellino (1452)[1]; Santa Maria del Popolo, à Rome, par Baccio Pontelli (1471); Sant'Agostino, à Rome (1488); les variantes du dôme de Pienza et de Santa Maria dell' Anima, à Rome, dont les trois nefs ont une même hauteur.

[1] Voyez Document I.

b) Mit Tonnengewölben : Badia von Fiesole, Annunziata von Arezzo, S[t] Andrea in Mantua, Santa Maria presso San Celso in Mailand.

c) Tonnengewölbe mit Flachkuppel in der Mitte : San Benedetto in Ferrara, San Lorenzo in Damaso in Rom.

d) Mit Reihenfolge von Flachkuppeln, vom Santo in Padua abgeleitet, wie San Cristoforo in Ferrara, und später San Francesco daselbst.

e) Mit Jochen von Tonnen, abwechselnd mit Kuppeln oder Kreuzgewölben bedeckt, von San Marco in Venedig abgeleitet, wie San Sepolcro in Piacenza (Tonnen und Kreuzgewölbe), Chor und Kreuzschiff von Santa Giustina in Padua, und später San Salvatore in Venedig. Nach diesem schönen Typus hat Antonio da Sangallo mehrere seiner Entwürfe für die Vollendung von S[t] Peter gestaltet, so wie auch Peruzzi einen für das Schiff von S Domenico in Siena [1]; den Kuppeln oder Kreuzgewölben entsprechend, öffnen sich jedesmal die Seitenschiffe kreuzschiffartig.

Alle bis hieher angeführten Gruppen haben auf die Peterskirche wenig oder gar keinen Einfluss ausgeübt. Nicht dasselbe gilt von den beiden folgenden Varianten.

f) Sanct Andrea in Mantua welche durch die breiten Pfeiler mit gekuppelten Pilastern eine besondere Klasse bildet, wie wir oben gesehen haben, direct mit S[t] Peter verwandt (fig. 5).

g) Der Dom von Pavia, von San Lorenzo in Mailand abgeleitet, welcher durch die Anlage seiner Kuppel auch als Vorstufe für Sanct Peter betrachtet werden muss.

Die Fig. 2 zeigt einen Grundriss Leonardo da Vinci's entweder für diesen Dom, oder doch jedenfalls auf ihn bezüglich.

CENTRALBAUTEN

Neben diesen verschiedenen Gestalten des Langhausbaues, begegnen wir einer Anzahl kleinerer Rund- oder Centralbauten welche beurkunden dass gegen Ende des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts eine grössere Neigung für das *Griechische Kreuz* sich zu entwickeln begann. Wir führen folgende Beispiele hier für an.

La Madonna delle Carceri, in Prato, 1484,

San Giovanni Crisostomo in Venedig (1483 oder

[1] In den Uffizi, von R. Redtenbacher, Peruzzi. Bl. X veröffentlicht.

b. Avec voûtes en berceau : l'abbaye de Fiesole, l'Annunziata d'Arezzo, Saint-André, à Mantoue, Santa Maria presso San Celso, à Milan.

c. Voûtes en berceau avec calotte au milieu de la nef : San Benedetto, à Ferrare; San Lorenzo in Damaso, à Rome.

d. Une succession de calottes, type dérivé du Santo, à Padoue, comme San Cristoforo, à Ferrare, et plus tard San Francesco, dans la même ville.

e. Avec travées recouvertes de berceaux alternant soit avec des calottes, soit avec des voûtes d'arêtes; type dérivé de Saint-Marc, à Venise, comme San Sepolcro, à Plaisance (berceaux et voûtes d'arêtes), le chœur et le transept de Santa Giustina, à Padoue, et plus tard San Salvatore, à Venise. C'est d'après ce beau type qu'Antonio da Sangallo conçut plusieurs projets pour l'achèvement de Saint-Pierre de Rome, et que Peruzzi en dessina un pour la reconstruction de la nef de S. Domenico à Sienne [1]. En regard de chaque calotte ou de chaque voûte d'arête s'ouvre, chaque fois, un transept n'ayant que la profondeur des bas-côtés.

De tous les types ci-dessus mentionnés aucun n'a exercé d'influence sur la formation de Saint-Pierre de Rome. Il n'en est pas de même des deux variantes suivantes :

f. Saint-André, à Mantoue, avec ses larges piliers décorés de pilastres accouplés, qui forme une classe à part, en relation directe avec Saint-Pierre, ainsi que nous l'avons vu plus haut (fig. 5);

g. La cathédrale de Pavie, dérivée de San Lorenzo, à Milan, qui, par la disposition de son dôme, peut être considérée comme un acheminement vers Saint-Pierre.

La figure 2 nous montre un plan de Léonard de Vinci qui, s'il n'a pas été fait pour cette cathédrale, en paraît du moins dériver.

ÉDIFICES A DOME CENTRAL

A côté de ces différentes formes données aux édifices à longue nef nous rencontrons un certain nombre d'édifices ronds, ou à dôme central, qui témoignent que, vers la fin du quinzième siècle et au début du seizième, on commençait à éprouver une certaine prédilection pour la croix grecque. Nous citerons, à cet égard, les exemples suivants :

La Madonna delle Carceri, à Prato (1484);

San Giovanni Crisostomo, à Venise (1483 ou

[1] Conservé aux Uffizi, publié par R. Redtenbacher, Peruzzi. Pl. X.

1497)[1] von Santa Fosca auf Torcello, oder von der alten Kapelle San Satiro in Mailand abgeleitet,

Das Santuario della Madonna in Crema,
Santa Maria di Canepanuova in Pavia,
Die Incoronata in Lodi,
Die Madonna di Piazza in Busto Arsizio,
San Magno in Legnano.

Hier darf man auch die zahlreichen Abbildungen von Centralbauten nicht übersehen, die man auf Gemälden wie das Sposalizio des Perugino, und des Raphael sieht, oder auf der Freske Perugino's in der Sixtina: Christus dem Petrus die Schlüssel reichend. Mochten auch diese Gebäude den Tempel von Jerusalem, den man sich zu dieser Zeit noch in der Art der auf dessen Stelle erbauten Moschee des Omar dachte, darstellen so sind sie doch nicht ganz ausser Acht zu lassen. Ein gleiches gilt schliesslich für die zahlreichen Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien, im Codex des Giuliano da Sangallo [2], und anderswo, welche Aufnahmen und Restaurationen von antiken Rund- und Polygonalbauten in der Campagna und bei Neapel zeigen, auch Entwürfe im selben Geiste; ferner eine Medaille Sperandio's zu Ehren Francesco Sforza's, auf deren Rückseite der Tempel des Ruhmes als griechisches Kreuz, in den Art Bramante's zu sehen ist [3], welche alle beweisen dass dem Centralbaue am Ende des XV Jahrhundert's mehr Aufmerksamkeit, wenn nicht Vorliebe geschenkt wurde. Den schlagendsten Beweis aber, hierführ liefern wohl die zahlreichen Skizzen Leonardo da Vinci's auf die wir schon hingewiesen. Keine der vom Kreise herzuleitenden Grundriss-Combinationen, scheint dem wunderbaren und rastlosen Genius dieses Mannes entgangen zu sein.

Dieser Thatsache dürfte ein griechischer Einfluss zu Grunde liegen, sei es dass er sich auf alle Geister erstreckte, oder nur auf die bedeutenderen, wie Alberti, Leonardo da Vinci, Bramante [4], u. a. m. Wir sehen bei Gelegenheit des Neubaues des Domes von Pavia 1477 [5] dass die Sophienkirche in Constantinopel als Vorbild hingestellt wurde [6]. Von dieser hatte auch Giuliano da Sangallo Zeichnungen durch einen Griechen in An-

[1] Arch. St. Ital. VII, parte II. Annali Veneti, 1497. A questo tempo, è sta comenzà a renovar la giesia de San Zuan Grisostomo...

[2] Bibliothek Barberini in Rom.

[3] Litta, Famiglie celebri italiane, fam. Sforza, und Trésor de Numismatique et de Glyptique, I, pl. IV, nº 1.

[4] Unser hochverehrter Freund, Prof. Th. L. Donaldson sieht in den Entwürfen Bramante's für St Peter einen griechischen Einfluss (siehe Citat. I).

[5] In der Lombardei mochte dieser Einfluss, theilweise von Constantin Lascaris, Erzieher von Ippolita Sforza, Tochter Francesco's I herrühren. Litta, op. cit.

[6] Malaspina. Cathedrale di Pavia, p. 25.

An den cardinal Ascanio Sforza in Rom.

... Mittimus itaque dessigna a Perito Architectore (Bramante?) hic confecta ut illa Revma. Domtio. Vestra conferre possit cum alijs pulcherrimis Romæ Sacris Ædibus atque vel in primis cum illo Stæ Sophiæ Constantinopolis celeberrimo

1497)[1], dérivé de Santa Fosca, à Torcello, ou de l'ancienne chapelle de San Satiro, à Milan;

Le sanctuaire de la Madonna, à Crema;
Santa Maria di Canepanuova, à Pavie;
L'Incoronata, de Lodi;
La Madonna di Piazza, à Busto Arsizio;
Saint-Magne, à Legnano.

Il convient également de ne pas passer ici sous silence les nombreuses représentations d'édifices à dôme central qu'on rencontre dans des tableaux tels que le Sposalizio du Pérugin et dans celui de Raphaël, ou dans la fresque du Pérugin, à la chapelle Sixtine, le Christ remettant les clefs à saint Pierre. Alors même que ces édifices ne représenteraient que le temple de Jérusalem, qu'à cette époque encore on se figurait sous la forme de la mosquée d'Omar, élevée sur son emplacement, ils mériteraient de ne point passer inaperçus.

Il en est finalement de même des nombreux dessins qu'on rencontre dans la collection des Uffizi, dans le codex de Giuliano da Sangallo[2] et ailleurs, lesquels nous montrent des relevés ou des restaurations d'édifices antiques de forme circulaire ou polygonale, disséminés dans la campagne de Rome et dans les environs de Naples. On peut également citer la médaille commémorative en l'honneur de Francesco I Sforza par Sperandio, représentant, sur le revers, le temple de la Gloire, en forme de croix grecque, dans la manière de Bramante [3]. L'une des preuves les plus frappantes de l'attention qu'on accordait, vers la fin du quinzième siècle, aux édifices à dôme central nous est fournie par les nombreux croquis de Léonard de Vinci que nous avons déjà mentionnés. Aucune disposition de plan pouvant se déduire du cercle ne semble avoir échappé à ce merveilleux génie.

Il est probable qu'une influence grecque s'est fait sentir à l'origine de ce mouvement qui s'empara, sinon de tous les esprits, du moins des personnalités les plus considérables, telles notamment qu'Alberti, Bramante[4] et Léonard de Vinci. En effet, nous voyons qu'à l'occasion de la reconstruction du dôme de Pavie [5], l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople, fut proposée comme l'idéal à adopter [6]. Nous voyons

[1] Archivio Storico Ital. VII, parte II. Annali Veneti, 1497. A questo tempo, è sta comenzà a renovar la giesia de S. Zuan Grisostomo...

[2] Bibliothèque Barberini, à Rome.

[3] Litta, Famiglie celebri italiane, fam. Sforza, et Trésor de Numismatique et de Glyptique, I, pl. IV, nº 1.

[4] Telle est pour les projets de Bramante, pour Saint-Pierre, l'opinion de notre vénérable ami le professeur Th.-L. Donaldson. Voyez citation I.

[5] En Lombardie cette influence pouvait être due en partie à Constantin Lascaris, précepteur de Ippolita Sforza, fille de Francesco Ier. Litta, Fam. celeb.

[6] Malaspina. Cathedrale di Pavia, p. 25. Au cardinal Ascanio Sforza à Rome.

... Mittimus itaque dessigna a Perito Architectore (Bramante?) hic confecta ut illa Revma. Domtio. Vestra conferre possit cum alijs pulcherrimis Romæ Sacris Ædibus atque vel in primis cum illo Stæ Sophiæ Constantinopolis celeber-

cona erhalten [1], und bewahrte sie in seinem grossen Codex auf.

Man wird uns endlich gestatten, in dem Säulenkreise welchen Bramante in den Skizzen auf Bl. 7 und 8, um das Grab des Apostels Petrus anzubringen gedachte, eine Erinnerung an den runden Portikus zu sehen, welcher in der heiligen Grabeskirche zu Jerusalem die Gruft umgab, in der der Herr selbst geruht haben soll. Diese Kirche war im Abendlande während des Mittelalters mehrmals nachgebildet worden.

Ehe wir nun diese Übersicht der Vorstufen von

également Giuliano da Sangallo conserver dans son vaste codex [1] le dessin de cette même église, qu'il avait reçu d'un Grec à Ancône.

Il est enfin permis de croire que le cercle de colonnes, dont Bramante semblait vouloir entourer le tombeau de l'apôtre saint Pierre dans les études, pl. 7 et 8, était inspiré par le portique circulaire de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, où, selon la tradition, aurait reposé le corps du Seigneur lui-même, édifice qui avait été imité plusieurs fois en Occident, pendant le cours du moyen âge.

Un mot maintenant, pour clore cette revue des édi-

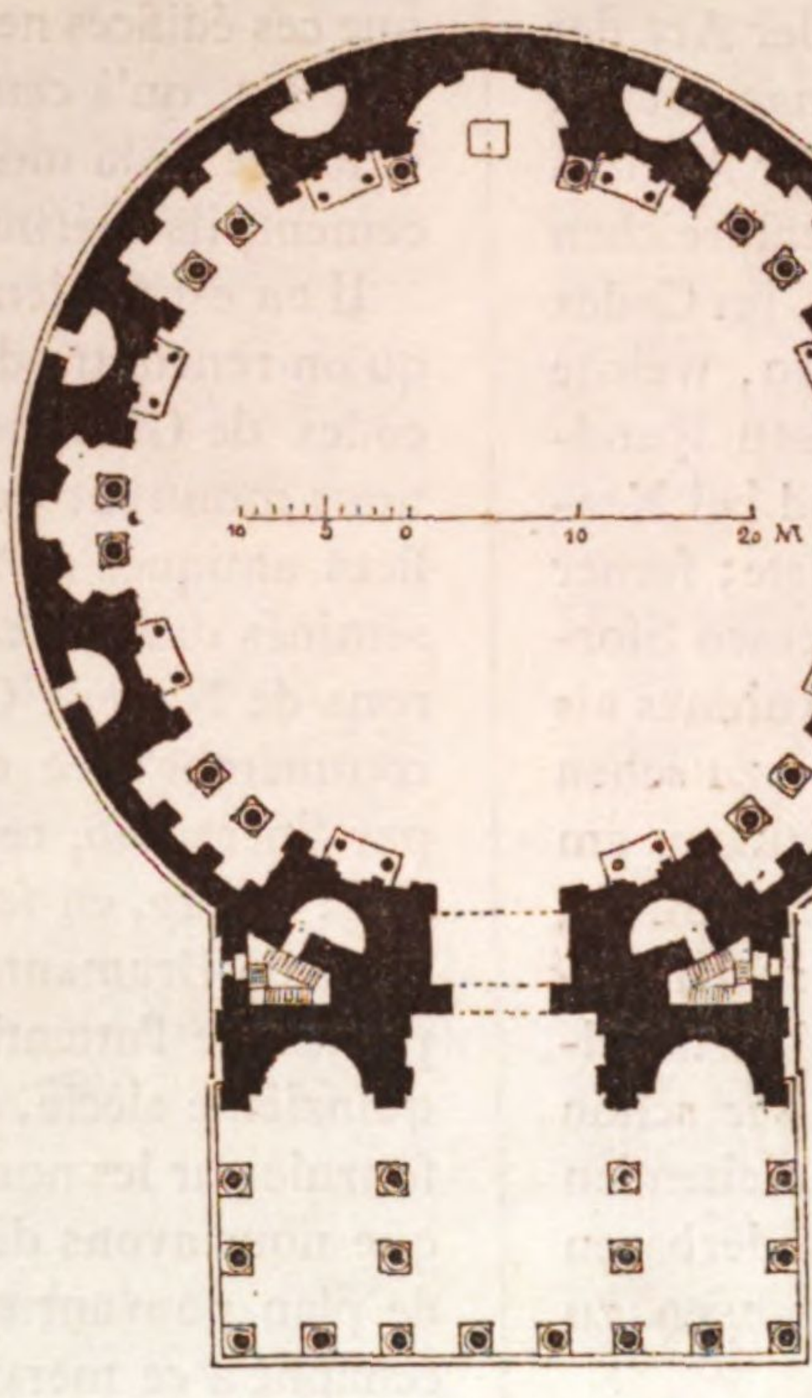


Fig. 3.

S^t Peter schliessen, müssen wir noch der berühmten vielverbreiteten Uberlieferung gedenken, laut welcher der neue Dom seinen Ursprung dem kühnen Gedanken Bramante's « *das Pantheon* (fig. 3) *auf den Friedenstempel* (fig. 4) *zu setzen* » zu verdanken habe, ein Ausspruch, der, wie so manches andere in S^t Peter, dem Michel-Angelo irrthümlich zugeschrieben wird. Sind wir auch nicht im Stande die Richtigkeit dieser Überlieferung durch neue Dokumente wörtlich zu bestätigen, so haben wir auch andererseits keine Ursache sie zu bezweifeln. Im Gegentheil, setzt man die Kuppel welche Serlio dem Bramante zuschreibt, auf dessen Grundriss mit den Umgängen welche das Motiv der Nischen des Pantheon wiederholen, so ist es

omnium Templo cujus instar illud figuratum invenire posse speramus,...... Papiæ. 17 Augusti 1487. Communitas Papiæ.

[1] Auf der Barberiniana. Rom.

fices qui ont préparé la création de Saint-Pierre de Rome, sur la fameuse tradition d'après laquelle ce célèbre monument serait redevable de sa forme présente à la pensée hardie de Bramante, « d'élever le Panthéon « sur les voûtes du Temple de la Paix », pensée qui, comme tant d'autres choses, a été à tort attribuée à Michel-Ange. Si, d'une part, nous ne sommes pas en état de confirmer par quelque document positif l'exactitude de cette tradition, de l'autre, rien ne nous autorise à la révoquer en doute. Bien au contraire, pour peu qu'on se représente la coupole que Serlio attribue à Bramante posée sur le plan, avec pourtour d'absides, répétant le parti des niches du Panthéon, il devient impossible de ne pas être émerveillé de la ma-

rimo omnium Templo cujus instar illud figuratum invenire posse speramus ;..... Papiæ. 17 Augusti 1487. Communitas Papiæ.

[1] Bibliothèque Barberini, à Rome.

unmöglich, nicht zu staunen, wie wunderwoll Bramante die Elemente beider Monumente zu verschmelzen und zu durchdringen verstanden hat. Wir werden sogar eine Skizze mittheilen welche dieser Überlieferung sozusagen den Beweis der Wahrheit verleiht. Statt des Friedenstempel's, hätte man ebenso gut, einen der Thermensäle des Caracalla oder des Diocletian nennen können.

Das Pantheon auf den Friedenstempel hätte man

nière dont Bramante a su faire pénétrer l'un dans l'autre, en les fusionnant, les éléments de ces deux monuments. Nous publierons même une esquisse qui justifiera, pour ainsi dire, la tradition dont il s'agit. On aurait, du reste, pu désigner, avec autant de justesse que le temple de la Paix, l'une des grandes salles des Thermes de Caracalla ou de Dioclétien.

On aurait pu placer le Panthéon sur le Temple de

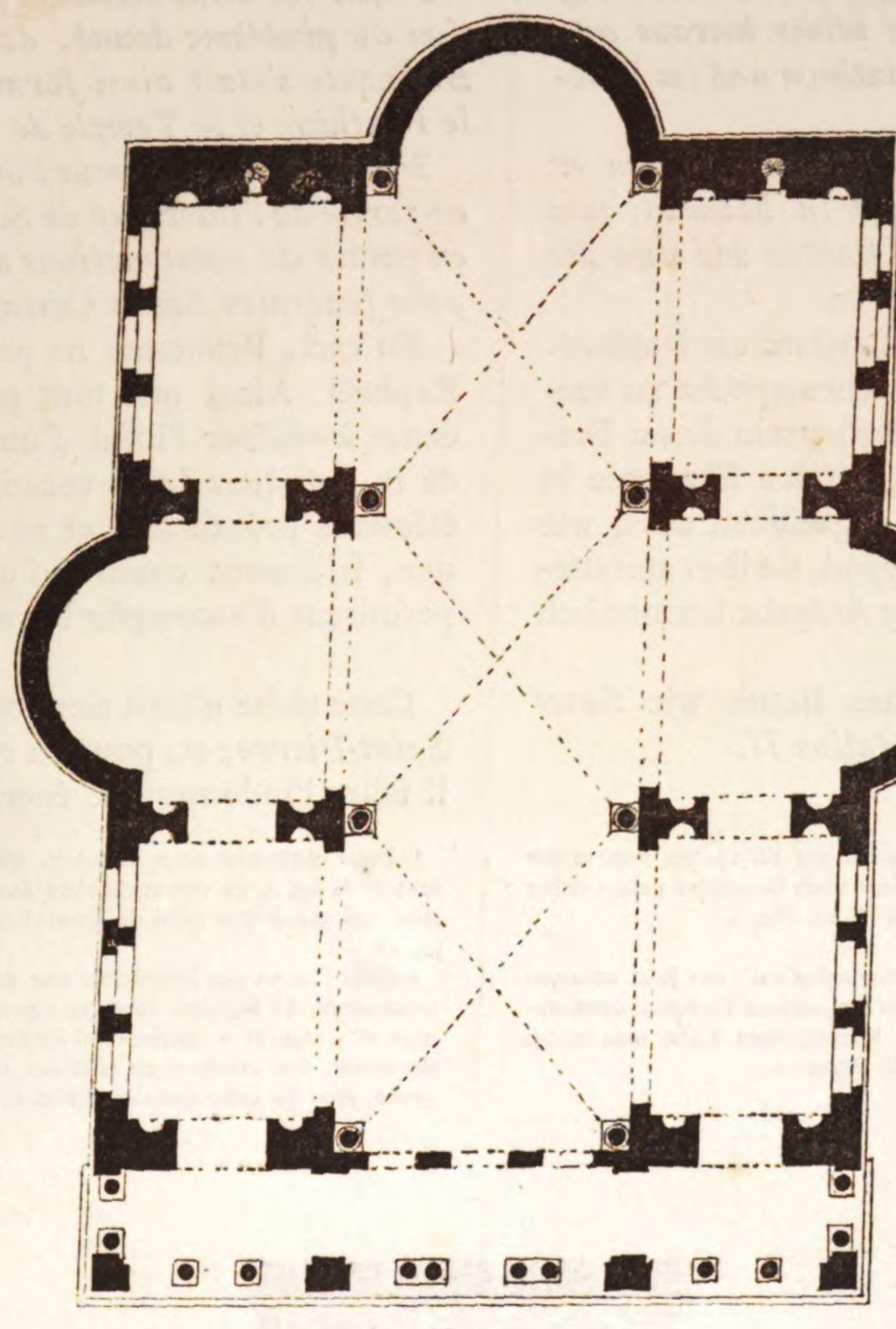


Fig. 4 [1].

noch auf manche Art setzen können, ohne desshalb einen S[t] Peter zu machen. Grösser und schöner noch als dieser Gedanke, ist die Art wie Bramante ihn durch seine Entwürfe in Erfüllung bringen wollte. Diese ist es, welche ihn für uns wohl zum grössten Architekten aller Zeiten stempelt, obgleich die spätere Entstellung und Verstümmelung seines Werkes uns das Recht nehmen, zu verlangen das Alle mit uns hierin übereinstimmen.

la Paix de bien des manières, sans, pour cela, encore avoir pu faire un Saint-Pierre de Rome. La manière dont Bramante sut le réaliser est plus belle et plus grandiose encore que la pensée hardie que nous venons de rappeler. C'est elle qui, pour nous, fait de Bramante l'architecte probablement le plus grand de tous les temps, quoique la défiguration et la mutilation ultérieures de son œuvre nous ôtent le droit d'exiger que chacun soit, sur ce point, d'accord avec nous.

[1] Im xvi[e] Jahrhundert stellte man gewöhnlich drei Absiden dar; diese Vorhalle nach einer Zeichnung Peruzzi's, in den Uffizien.

[1] Au xvi[e] siècle on représentait généralement ces trois absides; ce portique, d'après un manuscrit de Peruzzi, aux Uffizi.

Fassen wir zum Schlusse das in diesem Kapitel Gesagte kurz zusammen so stellt sich folgendes heraus :

1. Die Inspiration zur Gesammtbildung der Peterskirche entsprang aus dem lebhaften Eindruck den Bramante in frühen Jahren schon in San Lorenzo in Mailand mit seiner Kuppel auf vier Absiden mit doppelten Umgängen ruhend, von vier Eckthürmen begleitet, empfangen hatte (fig. 1)[1].

2. Die beiden Hauptelemente zur Verwirklichung der jetzigen Aufgabe, im Sinne seines hieraus entsprungenen Ideals, fand er im Pantheon und im Friedenstempel[2].

3. Die Einzelgliederung der Räume entnahm er ausserdem noch aus Sant' Andrea in Mantua, zum Theil auch aus anderen antiken Bauten wie etwa die Grabkapelle der Constanza, u. a. m.

Hierin verfuhr Bramante nicht anders als Raphael. Dazu berufen, das Ideal einer Kunstepoche zu verwirklichen, vielleicht sogar im Bewustsein dieser Bestimmung, hatte er alle vorhergehenden Elemente in sich aufgenommen, und so sich angeeignet, dass, wie aus einer neuen Quelle entspringend, sie ihm gestatteten, scheinbar ohne Mühe, seine Aufgabe harmonisch zu lösen.

Hierzu bedurfte es aber eines Baues wie *Sanct Peter,* und eines Bauherrn wie *Julius II.*

[1] Als Bestätigung unsrer Ansicht verweisen wir auf Bl. 17, wo man in der Fig. 1 oben, neben der Studie fur St Peter einen halben Grundriss sieht welcher der von St Lorenzo zu sein scheint, ferner auf Bl. 15, Fig. 1.

[2] Einige Anregung mochte Bramante möglicherweise auch aus jetzt untergegangenen Fresko-oder auch Reliefdarstellungen von antiken Compositionen empfangen haben. Andeutungen solcher antiker Kuppelbauten findet man in den Sammlungen der Uffizi und der Pinakothek in München.

En résumé, de ce que nous avons exposé dans les pages précédentes il résulte :

1° *Que l'inspiration pour la configuration générale de l'église de Saint-Pierre a surgi de la vive impression produite sur Bramante, au début, pour ainsi dire, de sa carrière, par San Lorenzo, à Milan, avec sa coupole reposant sur quatre absides accompagnées de pourtours et galeries, flanquées de tours aux quatre angles*[1];

2° *Que les deux éléments principaux pour la solution du problème donné, dans le sens de l'idéal que Bramante s'était ainsi formé, lui furent fournis par le Panthéon et le Temple de la Paix*[2];

3° *Qu'il s'inspira, pour l'organisme de la structure, en partie de l'intérieur de Saint-André, à Mantoue, et en partie de constructions antiques, telles que la chapelle funéraire Santa Costanza, près de Rome.*

En ceci, Bramante ne procéda pas autrement que Raphaël. Ainsi que tout génie appelé par la Providence à réaliser l'idéal d'une époque de l'art, pénétré de la grandeur de sa vocation, il s'appropria tous les éléments préexistants et se les assimila de telle sorte que, jaillissant comme d'une source unique, ils lui permirent d'accomplir harmonieusement sa tâche.

Cette tâche n'était rien moins que la construction de *Saint-Pierre;* et, pour en rendre l'exécution possible, il fallut l'indomptable énergie d'un *Jules II.*

[1] Pour confirmer notre opinion, nous renvoyons à la planche 17, où, au haut de la fig. 1, on voit enchevêtré dans une étude pour Saint-Pierre un demi-plan, qui paraît être celui de Saint-Laurent. Voyez égalemeut la fig. 1 de la pl. 15.

[2] Enfin il n'est pas impossible que des fresques ou des bas-reliefs dans des monuments de l'époque romaine représentant des vues d'édifices à dôme, fresques et « stucchi » aujourd'hui disparus, aient exercé quelque influence sur Bramante. On retrouve en effet des dessins d'après des reproductions de ce genre, dans les collections des Uffizi et de la Pinacothèque de Munich.

Fig. 7.



H. de Geymüller, direx.

Photogr.ᵉ Dujardin.

BILDNISS BRAMANTE'S

nach einer Studie Raphael's

von Vasari copirt.

PORTRAIT DE BRAMANTE

copié par Vasari d'après

une étude de Raphaël.

Imp. Lemercier et Cie à Paris.

NOTIZ

UEBER

LEBEN UND WERKE

DES

DONATO BRAMANTE

DA URBINO

IRRTHÜMLICH GENANNT

LÁZZARI

Die unvermuthete Ausdehnung der gegenwärtigen Notiz wurde uns durch zwingende Gründe aufgedrungen. Der Theil dieses Werkes der von den Wiederherstellungen handelt, beruht fast ausschliesslich auf der möglichst genauen Kenntniss des Styles und der Werke Bramante's. Nun ist aber die Verwirrung die sich bis auf den heutigen Tag an den Namen Bramante knüpft, der Art, dass sogar seine Existenz streitig gemacht werden könnte [1].

Man muss also vor allem wissen « von welchem Bramante » wir sprechen; zweitens mit welchem Rechte wir uns auf dieses oder jenes seiner Werke als Beweis für die von uns versuchten Wiederherstellungen, stützen.

Aus allem was ich bis jetzt über diesen Gegenstand gelesen habe, geht hervor, dass ich, meines Wissens, *nicht nur der erste Architekt sondern der erste Biograph Bramante's überhaupt bin, der alle*[2] *ihm*

[1] Als Beweis hierfür genügt es einerseits den von Vasari erfundenen *Bramante l'antico de Milano* zu nennen, der von Calvi 1861 u. 1865 mit erneutem Eifer vertheidigt worden, und andererseits Batissier, der (1860, *Hist. de l'Art Monum.*, p. 551) *den Architekten von Sant-Peter in seiner Vaterstadt Mailand*, die Kuppel von Santa-Maria delle Grazie, erbauen lässt. Beide zusammen genommen schaffen, folglich die Persönlichkeit Bramante's da Urbino gänzlich bei Seite.

[2] Wir meinen von ernsten Schriftstellern ihm zugeschriebene Werke, die Anzahl der anderen ist so gross dass wir nicht sicher sind sie alle gesehen zu haben.

NOTICE

SUR LA

VIE ET LES ŒUVRES

DE

DONATO BRAMANTE

D'URBIN

APPELÉ A TORT

LÁZZARI

L'extension inévitable de la notice suivante s'est imposée à nous par d'impérieuses considérations. La partie du présent ouvrage qui a trait aux restitutions repose presque exclusivement sur une connaissance aussi exacte que possible du style et des œuvres de Bramante. Mais la confusion sans nom qui se rattache jusqu'à nos jours au nom de Bramante est telle, que l'on pourrait parfois presque révoquer en doute son existence [1].

Il faut donc que l'on sache avant tout de « quel Bramante » nous parlons, en second lieu, en vertu de quel droit nous citerons telle ou telle de ses œuvres, à l'appui des restitutions tentées par nous.

Nous nous croyons autorisé à nous considérer non-seulement comme *le premier architecte, mais même comme le premier biographe de Bramante, qui ait visité toutes* [2] *les œuvres qu'on lui attribue*. Nous

[1] Comme preuve de ce fait nous rappelons d'une part le Bramante, l'ancien de Milan, imaginé par Vasari, maintenu avec une nouvelle ardeur par Calvi, 1861 et 1865; de l'autre, le fait que Batissier (1860, *Hist. de l'Art monum.*, p. 551) fait construire au Bramante, architecte de Saint-Pierre de Rome, *dans sa patrie, Milan,* la coupole de Sainte-Marie des Grâces. A eux deux ils ont donc *éliminé Bramante d'Urbin !*

[2] Nous ne parlons que de celles attribuées par des écrivains sérieux, le nombre des autres est tel que nous n'oserions garantir de les avoir toutes vues.

zugeschriebenen Werke selbst gesehen habe. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir sagen, dass jeder der drei uns vorausgegangenen Biographen Bramante's kaum die Hälfte seiner Werke aus eignener Anschauung kannte; dazu kommt ferner, dass zwei darunter, *de Pagave* und *Pungileoni,* keine Leute von Fach waren. Letzter Umstand, wegen der Entstellung der grossartigsten Monumente Bramante's und wegen der zahlreichen, infolge seines Ruhmes, ihm zugeschriebenen Werke, hat ihr Urtheil sehr erschwert und seine Bedeutung geschmälert, denn auf diesem Gebiete bedarf selbst der gebildete Architekt der äussersten Aufmerksamkeit und darf bis in die kleinsten Glieder hinein nichts unbeachtet lassen.

Betrachten wir nun, wie es mit dem ältesten Biographen, dem in jeder Beziehung urtheilsfähigen *Vasari* steht.

1° Seine Lebensbeschreibung Bramante's beginnt erst, als dieser, sechs-und fünfzig Jahre alt nach Rom kommt;

2° Aus seiner fünfundzwanzig-bis dreissigjährigen Thätigkeit in der Lombardei, schreibt er ihm keines seiner dortigen Werke zu;

3° Die wenigen dieser Werke die er, bei Gelegenheit anderer Künstler erwähnt, werden, statt dem Bramante selbst, seinem Schüler *Bartolomeo Suardi* aus Mailand, genannt *Bramantino,* zugetheilt.

4° Diesen Schüler *Bramantino,* wie auch einen anderen Schüler, *Cesare Cesariano,* macht Vasari stellenweise zu den *Lehrern Bramante's!*

5° Durch eine so namenlose Verwechselung hat er eine ganz fabelhafte Persönlichkeit, den *Bramante da Milano*, oder *den Aelteren* (auch genannt « Bramantino » !) heraufbeschworen, den man kürzlich noch zu beleben und zu begründen gesucht hat[1].

Fügt man hinzu, dass um die Geburtsstätte Bramante's von Urbino gestritten wird, dass ihm mehr als zweihundert Jahre nach seiner Geburt ein neuer Name « Lazzari » aufgebunden worden, so ist kein Wunder, dass die hieraus entstandene Verwirrung die Schriftsteller in nicht geringe Verlegenheit gebracht hat. Ja wir möchten dieses Capitel « die Comödie der Kunstgeschichte » nennen, wenn wir nicht selbst so viele Mühe gehabt, über einige Punkte endlich ins Klare zu kommen.

Damit man aber beurtheilen könne, bis zu welchem Grade unserem Urtheile Vertrauen zu schenken sei, bemerken wir dass, nach den nöthigen Vorstudien zwischen den Jahren 1865 und 1876, wir über zwei und ein halbes Jahr in Italien zügebracht, und zwar zu *sieben* verschiedenen Malen. So ward es uns möglich,

[1] Calvi, und Nagler's Künstler-Lexicon, Ausg. Meyer, art. Amadeo, 1872; ferner, March. A. Ricci, vol. II, 1858.

pensons ne pas nous tromper en disant que, des trois biographes de Bramante qui nous ont précédé, aucun n'avait vu plus de la moitié de ses œuvres; il faut ensuite ajouter que deux d'entre eux, *de Pagave* et *Pungileoni,* étaient étrangers à l'art. Cette dernière circonstance, eu égard d'une part à la défiguration postérieure des monuments les plus grandioses de Bramante, d'autre part au nombre si considérable d'œuvres que sa renommée lui a fait attribuer, a augmenté pour ces auteurs la difficulté de se former un jugement, et en a diminué la valeur, car, dans des recherches de cette nature, l'architecte même le plus expérimenté a besoin d'une attention extrême, et ne doit laisser passer aucun détail inaperçu.

Que penser maintenant du biographe le plus ancien et à la fois le plus capable de juger, *Giorgio Vasari.*

1° Il n'aborde à vrai dire la vie de Bramante que lorsque celui-ci, âgé de cinquante-six ans, se rend à Rome;

2° Aucune des œuvres, fruit d'un séjour de vingt-cinq à trente ans en Lombardie, ne lui est attribuée;

3° Lorsqu'il cite quelques-unes seulement de ces œuvres dans les biographies d'autres artistes, c'est pour en faire honneur à un élève de Bramante, *Bartolomeo Suardi,* de Milan, nommé *Bramantino;*

4° De cet élève *Bramantino,* ainsi que d'un autre élève, *Cesare Cesariano,* Vasari a fait en certains passages les *maîtres de Bramante !*

5° Par cette méprise inqualifiable il a créé un personnage fantastique, *Bramante da Milano,* ou l'Ancien, appelé également Bramantino, que récemment encore on a essayé de faire revivre[1].

Si l'on ajoute à ceci que l'on se dispute le lieu de la naissance de Bramante d'Urbin, et que plus de deux siècles après cette naissance on lui a imposé le nom de « Lazzari », personne ne sera étonné que la confusion qui en est résultée ait singulièrement embarrassé les historiens qui ont tenté d'éclaircir ce sujet. Nous serions même porté à voir ici une sorte de comédie de l'histoire de l'art, si nous n'avions pas éprouvé nous-même tant de difficultés pour arriver, sur plusieurs points, à une clarté complète.

Or, afin de permettre au lecteur d'apprécier jusqu'à quel degré il pourra accorder sa confiance à notre jugement, nous ajoutons le renseignement suivant sur la manière dont nous avons procédé dans nos recherches. Après les études préliminaires voulues, nous passâmes entre les années 1865 et 1876 plus de deux ans et demi

[1] Calvi, et dans *Nagler's Kunstler-Lexicon,* nouv. édit., Meyer, article Amadeo, 1872. Voyez aussi le marquis A. Ricci, vol. II, 1858.

über das nach jedem Aufenthalte gewonnene Material längere Zeit nachzudenken, dasselbe zu entwickeln und in der nächsten Reise dann das erzielte Resultat und weitere Vermuthungen mit der Wirklichkeit an den Monumenten zu vergleichen. Auf diese Weise hat sich unser erstes Urtheil in mehreren Fällen in Folge tieferen Eindringens in das Wesen Bramante's und der ihm stylverwandten Zeitgenossen, geändert; über ein Monument sogar, die *Kirche selbst* von « S. Maria presso S. Satiro » in Mailand, waren wir nicht im Stande uns eine Meinung zu bilden, bis in den zwei letzten Aufenthalten im Oktober 1875 und 1876, wo wir zu einer endgültigen Ueberzeugung gelangten. Von den wichtigeren zugleich weniger bekannten Monumenten, wie den Bramante'schen Theilen des Vaticans und Loreto's, wie auch von S. M. della Consolazione in Todi, haben wir genaue Aufnahmen, von anderen solche nur theilweise gemacht, von allen Bramante zugeschriebenen Bauwerken aber wenigstens die wichtigeren Theile, namentlich die bei ihm so charakteristischen Profile gezeichnet.

Aus diesen Gründen weiss auch Niemand so gut als wir, wie lückenhaft unser Wissen über Bramante noch sei. Für die vorliegende Arbeit konnten wir in den Archiven persönlich wenige Nachforschungen unternehmen, und mussten uns begnügen die zahlreichen in letzter Zeit veröffentlichten Studien namentlich fleissiger italienischer Lokalforscher mit den von uns gemachten Untersuchungen der Gebäude selbst wo möglich in Uebereinstimmung zu bringen suchen.

Um die Wiederholung von Thatsachen zu vermeiden, welche als unbestritten anerkannt sind, und um schliesslich eine klare Uebersicht über das Material zu bieten, haben wir diese Arbeit in zwei Abtheilungen getheilt. Und zwar:

Erster Theil. — Ueberblick des Lebens und der Werke Bramante's als Architekt.

Zweiter Theil. — Möglichst vollständiges Verzeichniss aller authentischen, sowie der Bramante nur zugeschriebenen Werke.

In einer ausgedehnteren Arbeit, die den Gegenstand eines besondern Bandes bildet, werden nächstens zum Obigen noch folgende drei Abtheilungen hinzutreten:

Dritter Theil. — Eingehendere Besprechung in besondern Abschnitten aller derjenigen Punkte über die wir glauben eine neue oder bestimmtere Auskunft geben zu können.

Vierter Theil. — Betrachtung der Thätigkeit Bra-

en Italie, où nous fîmes sept séjours différents. De cette manière il nous fut possible, après chaque retour, de réfléchir sur les matériaux rapportés, de les développer, et de comparer de nouveau, dans le voyage suivant, les résultats obtenus, les hypothèses formées, avec les monuments mêmes. Il nous est ainsi arrivé, à mesure que nous pénétrions mieux dans la manière du maître et dans celle de ses contemporains, de modifier notre jugement primitif sur plusieurs édifices. A l'égard de *l'église même* de S. Maria presso S. Satiro, à Milan, nous fûmes longtemps sans pouvoir adopter une opinion quelconque. Ce ne fut que dans nos dernières excursions, en octobre 1875 et 1876, que se forma notre conviction définitive. Quant aux monuments les plus importants et souvent les moins connus de Bramante, nous en avons fait des relevés complets. Telles sont les parties qui sont dues à cet architecte dans le Vatican et dans l'église de Lorette. Il faut ajouter S. Maria della Consolazione à Todi que beaucoup de personnes lui attribuent. Pour plusieurs autres monuments, nous nous sommes bornés à des relevés partiels; enfin, de tous, sans exception, nous avons esquissé les fragments les plus dignes d'intérêt. Nous avons notamment dessiné les profils si caractéristiques de Bramante d'Urbin.

Par toutes ces raisons, personne mieux que nous ne sait combien il y a encore de lacunes dans la biographie de ce maître. Pour notre présent essai, nous n'avons pu faire que des recherches très limitées dans les archives, et nous avons dû nous contenter d'essayer de mettre d'accord les documents assez nombreux publiés récemment en divers lieux, grâce au zèle des érudits italiens surtout, avec le résultat de notre étude des monuments mêmes.

Afin d'être plus clair et de ne pas revenir plusieurs fois sur des faits reconnus comme incontestables, nous avons divisé en deux parties la notice que nous donnons ici :

Première partie. — Aperçu de l'ensemble de la vie et de l'œuvre de Bramante, considéré comme architecte.

Deuxième partie. — Tableau complet de toutes les œuvres attribuées à Bramante.

Dans une étude plus étendue, qui fera l'objet d'un volume à part que nous publierons prochainement, nous ajouterons à ces deux parties les suivantes, savoir :

Troisième partie. — Série de chapitres où seront examinés et discutés tous les points sur lesquels nous croyons pouvoir fournir quelques renseignements nouveaux.

Quatrième partie. — Étude sur Bramante dans le

mante's als Maler, Kupferstecher und Kriegsbaumeister.

Fünfter Theil. — Abdruck der Textstellen bei den verschiedenen Autoren sowie der Dokumente auf welche Bezug genommen worden ist.

Auf diese Dokumente beziehen sich die in der gegenwärtigen Arbeit angeführten Nummern.

ERSTER THEIL

Da wir mit Bestimmtheit wissen, dass Bramante am 11. März 1514 (1) starb, und Vasari berichtet, er habe ein Alter von siebenzig Jahren erreicht, so fiele seine Geburt, wenn man diese Angabe genau nehmen dürfte, in das Jahr 1444.

Ueber den Ort selbst, wo Bramante das Licht der Welt erblickte, scheint frühe schon einiger Zweifel geherrscht zu haben, und ist namentlich zwischen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts über Urbino und Castel Durante viel gestritten worden.

In dem ältesten hierauf bezüglichen Dokumente, dem Bericht Bramante's selbst (2) aus dem Jahr 1493, beginnt er : « *Io Bramante de Urbino...* » Dass hier nicht nur das Herzogthum Urbino, sondern wenigstens die nähere Umgebung der Stadt selbst gemeint war, scheint aus der Bezeichnung seines Schülers Cesare Cesariano (3) 1521 zu erhellen, welcher ihn « Donato *de Urbino* cognominato (d. h. mit dem Bei- oder Geschlechtsnamen) Bramante nennt. »

Aus der Umschrift der einzigen Medaille zu Ehren Bramante's welche dem *Vasari* bekannt war, sowie aus den Dokumenten welche Padre Vernaccia im vorigen Jahrhundert an's Licht brachte, ergeben sich Schlüsse von nahezu absoluter Gewissheit. Wenigstens würde nur mit entgegenstehenden, ganz bestimmten Dokumenten gegen dieselben zu kämpfen sein. Diese Schlüsse sind folgende :

Dass er zu der *Familie Bramante* gehörte, welche kleine Besitzungen in den « *Villa's* » von *Monte Asdrualdo,* Pistrino und Monte Brandi in der Umgegend vom Städtchen Fermignano, drei Miglien von Urbino entfernt, inne hatte. Für erstere zahlte 1496 *Agnolo di Pascuccio, alias Bramante,* laut den Registern des Steueramtes, Lire 8, soldi 6, den. 6, Grund-

(1) Römischen Styls und nicht 1515, wie in mehreren Schriftstellern, und auch in der Notiz zum Leben Bramante's im Vasari Le Monnier angenommen. — Gaye, II, 135. Siehe Dok. frate del Piombo, 1514, 12. März.

(2) Siehe Bl. 54, Fig. 1.

(3) Ces. Cesariano, p. 70. — Ferner p. 4 v. : « Il mio preceptore Donato cognominato Bramante Urbinate. » P. 21 v. : « Bramante Vrbinato. » P. 46 v. : Bramante Urbinese. »

domaine de la peinture, dans celui de la gravure et dans celui de l'architecture militaire.

Cinquième partie — Textes des passages de différents auteurs et documents propres à justifier ce que nous aurons avancé.

Ce sont ces documents auxquels se rapportent les numéros que l'on rencontrera dans le présent travail.

PREMIÈRE PARTIE

Comme nous savons, par un document authentique, que Bramante mourut le 11 mars de l'an 1514 (1), et que, d'après Vasari, il aurait atteint l'âge de soixante-dix ans, on doit conclure qu'il serait né en 1444.

Il paraît que, de bonne heure, il a régné quelque incertitude sur le lieu même de sa naissance. Ce sont principalement les villes de Castel Durante et d'Urbin qui ont été l'objet de nombreuses controverses entre divers auteurs du siècle dernier.

Dans le plus ancien document se référant à ce sujet et qui n'est autre que le rapport de Bramante lui-même, rapport fait en 1493, on lit ces mots : « *Io Bramante de Urbino* (2). » Nous croyons certain qu'il entend par là, non-seulement le duché d'Urbin, mais pour le moins les environs les plus proches de la ville même, car en 1521 son élève Cesare Cesariano (3) le désigne par les mots Donato *de Urbino* cognominato Bramante (c'est-à-dire lui donne comme surnom, ou comme nom de famille : Bramante).

L'inscription de l'unique médaille, faite en l'honneur de Bramante, dont *Vasari* ait eu connaissance, et les documents découverts, dans le siècle dernier, par le P. Vernaccia, nous permettent de formuler des conclusions d'une certitude, sinon mathématique, du moins telle qu'il faudrait des documents contraires, de la plus entière précision, pour les combattre.

Ces conclusions sont les suivantes :

Notre architecte appartenait à la famille des *Bramante* qui avait de petites possessions dans les *villas* de Monte-Asdrualdo, de Pistrino, et de Monte Brandi, aux environs de la petite ville de Fermignano, à trois milles de distance d'Urbin. En 1496, *Agnolo di Pascuccio, alias Bramante,* payait, en impôts fonciers, lire 8, soldi 6, den. 6, pour la première de ces pos-

(1) Style romain, et non pas 1515, comme le croient plusieurs auteurs, entre autres les savants annotateurs du Vasari Le Monnier (note sur la vie de Bramante), — Gaye, 11, 135. — Voyez doc. Frate del Piombo, 1514, 12 mars.

(2) Voyez pl. 54, fig. 1.

(3) Ces. Cesariano, p. 70, ensuite p. 4 v. : « Il mio preceptore Donato cognominato Bramante Urbinate; » p. 21 v. « Bramante Urbinato; » p. 46 v.; « Bramante Urbinese. »

steuer. In einem mehr als bescheidenen Bauernhause, damals «del Colle», später «Ca Bramante» genannt, in der *villa di Monte Asdrualdo*, soll Bramante geboren sein, und daher scheint der Name «*Bramante de Asdrubaldinis*» im notariellen Acte vom 10. Mai 1492 (1) sowie der von «*Bramantes Asdryvaldinus*» abgeleitet, welchen Caradosso, ein berühmter Mitarbeiter Bramante's, auf der oben erwähnten authentischen Denkmünze anbrachte, und welcher sicherlich nicht aus der Luft gegriffen war. Uebrigens sehen wir schon 1430 den Vater des «Angelo alias Bramante» als : «Pascuccio d'Antonio da *Monte Asdrualdo*» bezeichnet (2).

Bedenkt man ferner, dass Pietro Bramante, dem durch die im Jahr 1537 vor dem Notar P. Ant. Oddi erfolgte Theilung des Eigenthums der Familie Bramante das noch vorhandene Haus in Fermignano zufiel, bald nachher auf dem Sturz der Hausthüre ein Wappen mit einem Zirkel anbrachte (Fig. 8), so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er dies zur Erinnerung an den grossen Architekten, der seinen Namen berühmt gemacht, gethan hat (3).

Endlich : hat man nie eine andere Familie dieses Namens in der Umgegend von Urbino nachweisen können (4).

Freilich finden wir, gegenüber diesen Thatsachen, einstweilen die Annahme weit verbreitet : Bramante sei in Castel Durante (welches seit 1634 Urbania heisst) geboren; es ist eben die Annahme Vasari's, die er um 1550, vielleicht im Vertrauen auf Serlio's «Libro terzo» ausgesprochen hat. Wir haben aber schon gesehen (5), dass leider die Biographie Bramante's vor dessen sechsundfünfzigstem Lebensjahre bei Vasari nicht den geringsten Anspruch auf Glaubwür-

(1) Siehe Dok. Familie I, 10. Mai 1492.

(2) Siehe Dok. Familie I, Stammbaum.

(3) Wir verdanken die genaue Zeichnung dieser Figur, die wir an Ort und Stelle gesehen haben, der gefälligen Mittheilung des H. Dott. Ascl. Zangolini, President des «Circolo Bramante» in Fermignano.

(4) Siehe Dok. Familie I, 30. Mai 1537.

(5) Seite 16.

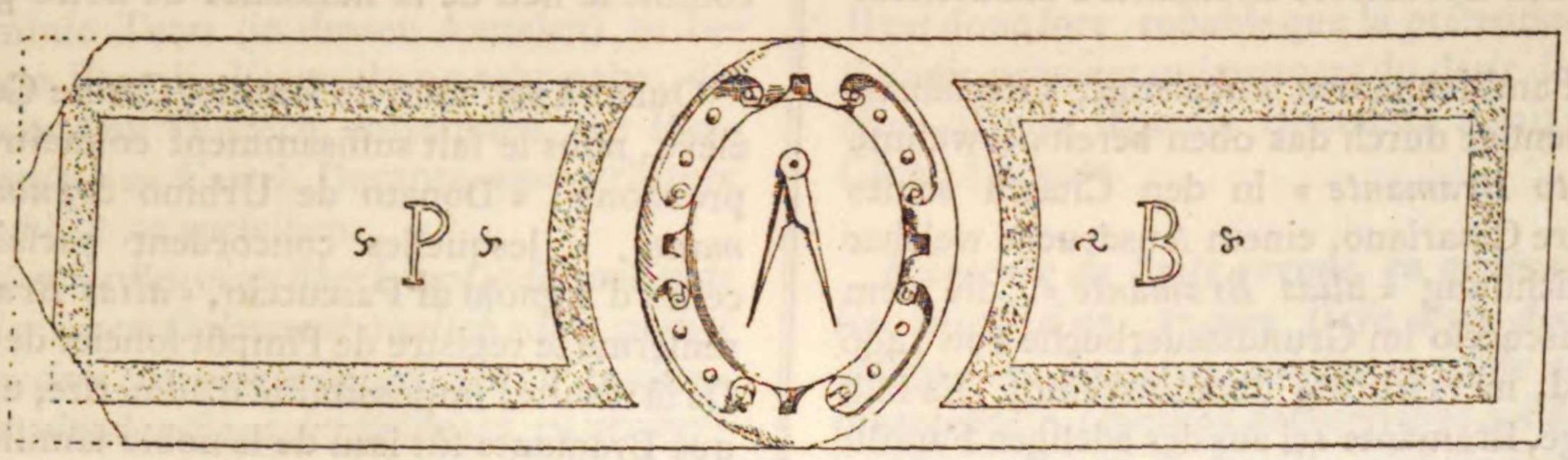


Fig. 8.

sessions, d'après les registres du receveur des impôts. Une ferme, plus que modeste, sise sur le même territoire, nommée alors «del Colle» et plus tard «Ca Bramante,» serait le lieu dans lequel naquit Bramante; et c'est du nom de cette *villa de Monte-Asdrualdo*, que semble provenir la dénomination de *Bramante de Asdrubaldinis*, qui figure dans l'acte notarié du 10 mai 1492 (1), et celle de *Bramantes Asdryvaldinus*, que *Caradosso*, célèbre collaborateur de Bramante, mit sur la médaille ci-dessus mentionnée, et qui sûrement n'y figurait pas sans raison. Du reste, en 1430, le père d'Agnolo, alias Bramante, est désigné : Pascuccio d'Antonio da *Monte Asdrualdo* (2).

Il est, de plus, à remarquer, à l'appui de ces faits, que Pietro Bramante, à qui échut une maison dans la villa de Fermignano, lors du partage des biens de la famille qui eut lieu par-devant le notaire P. Antonio Oddi, en 1537, fit placer bientôt après sur le linteau de sa porte un écusson renfermant un compas (Fig. 8). Il voulait probablement célébrer ainsi la mémoire du grand architecte qui avait illustré le nom de sa famille (3).

Enfin, il ne faut pas oublier que jamais on n'a trouvé d'indice qu'il ait existé quelque autre famille du nom de Bramante dans les environs d'Urbin (4).

Il est vrai que, en regard de ces faits, nous trouvons une croyance très-répandue, qui veut que Bramante soit né à Castel Durante, appelé Urbania depuis 1634. C'est précisément ce que Vasari, s'appuyant en cela peut-être sur le troisième livre de Serlio, prétendit en 1550; mais nous avons déjà vu (5) que la biographie de Bramante par Vasari ne saurait inspirer aucune confiance pour toute l'époque antérieure à sa cinquante-sixième année, qui fut celle où il vint se fixer à

(1) Voyez doc. Famille I, 10 mai 1492.

(2) Voyez. doc. Famille I, arbre généalogique.

(3) Le dessin exact de cette figure, que nous avons vue sur place, nous a été gracieusement communiqué par M. le doct. Asclepiade Zangolini, président du «Circolo Bramante», à Fermignano.

(4) Voyez doc. Famille I, 30 mai 1537.

(5) Page 16.

digkeit erheben darf, ja eigentlich erst mit seiner in diesem Alter erfolgten Uebersiedelung nach Rom Gewicht empfängt. Entscheidender zu Gunsten von Castel Durante könnte allerdings das Zeugniss des Serlio sein. Schon 1540 (1) schrieb er: *Fù adunque al tempo di Giulio secondo P. M. un Bramante da Castel Durante, nel ducato di Urbino*(2), etc. Serlio lebte in den Jahren 1500 bis 1515 in dem nahen Pesaro (3); ihm so wenig als irgend einem anderen damaligen italiänischen Künstler konnte der Namen des Neuerbauers des S. Peter und des Vaticans unbekannt bleiben. Vielleicht als die Todeskunde des grossen Meisters in dessen Heimathgegend gelangte, war auch von seinem Geburtsort die Rede, worüber jedoch ein Irrthum leicht möglich war. Die besser beglaubigten Thatsachen welche für Fermignano sprechen, sind von solchem Gewichte, dass sie uns berechtigen, dieses Städtchen als den Geburtsort Bramante's anzusehen.

Was den Familiennamen anbelangt, so erfahren wir ihn zur Genüge durch das oben bereits erwähnte « *Cognominato Bramante* » in den Citaten seines Schülers Cesare Cesariano, einem Ausdrucke welcher mit der Bezeichnung « *alias Bramante* », die dem Agnolo di Pascuccio im Grundsteuerbuche von 1496 beigelegt wird, merkwürdig übereinstimmt. Es fällt somit die Sage, Bramante sei aus der adeligen Familie *Lazzari* in Castel Durante entsprungen, von selbst dahin, um so mehr als das Auftreten dieses ihm fast allgemein aufgedrungenen Namens sich bis jetzt nicht weiter als bis 1650 hinauf, d. h. zwei Jahrhunderte nach seiner Geburt (4) verfolgen lässt.

Nichtsdestoweniger können wir uns nicht versagen einen Blick auf die Haltbarkeit dieser Aussage zu werfen. Man hat sie durch die Behauptung stützen wollen, Bonanni habe *den Namen Lazzari* in einer Handschrift des Archives der Basilika von S. Peter (nach anderen des vaticanischen Archives) aus der Zeit Leo's X. vorgefunden (5). Allein dies ist eine Mystification. Nicht nur haben wir im ganzen Bande Bonanni's (6) keine einzige Stelle gefunden wo er Bramante « *Lazzari* » nennt, geschweige denn, dass er von einer Handschrift spräche, aus der er die Berechtigung eines solchen Familiennamens geschöpft hätte. Freilich sehen wir Bonanni an verschiedenen Orten (7) Bramante den

(1) Sébastien Serlio, par L. Charvet, p. 98.

(2) Libro III, p. 36.

(3) Charvet, op. cit., p. 7.

(4) Das Manuscript des Giuliani, gleich nach 1633, enthält zwar eine Anspielung darauf; in den Annalen des Terzi kurz vor 1650, wird es deutlich gesagt; gedruckt finden wir es erst bei Costaguti 1684, Fontana, C. 1694, Bonnani 1696.

(5) Papi. Mss. p. 20. Vernaccia Diss. p. 11. Lazzari Andrea, Mém. p. 4. A. Rossi, p. 26-28.

(6) Templi Vaticani Historia. 1696.

(7) P. 64. Lazarus Bramans (sic), p. 70 et p. 238. Lazaro Bramante.

Rome; époque à dater de laquelle cette biographie ne fait en réalité que commencer. Sans doute, le témoignage de Serlio pourrait être d'un plus grand poids en faveur de Castel Durante. Déjà, en 1540 (1), il écrivait : « *Fù* « *adunque al tempo di Giulio secondo P. M. un* « *Bramante da Castel Durante, nel ducato di Ur-* « *bino,* etc. (2). » Serlio, de Bologne, vécut, de 1500 à 1515, à Pesaro (3), et le nom de l'architecte de Saint-Pierre et du palais du Vatican ne pouvait pas plus lui être demeuré inconnu qu'à tout autre artiste italien de cette époque. Peut-être, lorsque la nouvelle de la mort du grand maître parvint dans son pays natal, fut-il question, en présence de Serlio, du lieu de sa naissance, question donnant prise à l'erreur, et peut-être aussi désigna-t-on alors à Serlio Castel Durante. Mais les faits qui militent en faveur de Fermignano sont d'un tel poids, qu'ils nous autorisent à considérer cette ville comme le lieu de la naissance de notre grand artiste.

Quant à son nom de famille, Cesare Cesariano, son élève, nous le fait suffisamment connaître par ces expressions : « Donato de Urbino *cognominato Bramante,* » lesquelles concordent parfaitement avec celles d'Agnolo di Pascuccio, « *alias Bramante,* » que renferme le registre de l'impôt foncier de l'année 1496. De là résulte l'impossibilité d'admettre, un seul instant, que Bramante fût issu de la noble famille des *Lazzari* de Castel Durante, d'autant plus que la prétention de lui imposer ce nom de famille, prétention que l'on rencontre encore trop fréquemment, ne date que de 1650 environ, c'est-à-dire de deux siècles après sa naissance (4).

Voyons néanmoins quelles sont les raisons qu'on invoque à l'appui de cette assertion.

On a voulu la soutenir en prétendant que Bonnani avait trouvé *le nom de Lazzari* dans un manuscrit, du temps de Léon X, appartenant, selon les uns, aux archives de la Basilique de Saint-Pierre, et, selon les autres, aux archives du Vatican (5) : mais ce n'est là qu'une mystification. En effet, non-seulement nous n'avons pas constaté une seule fois dans tout le volume dont nous parlons que Bonnani (6) appelât Bramante *Lazzari,* mais il ne parle même pas d'un manuscrit quelconque qui lui ait attribué un pareil nom de famille. A la vérité, Bonnani (7) donne plusieurs

(1) Sébastien Serlio par L. Charvet, p. 98.

(2) Libro III, p. 36.

(3) Charvet, op. cit. p. 7.

(4) Le manuscrit de Giuliani, immédiatement après 1633, contient bien un passage qui semble impliquer cette origine; celui des annales de Terzi, peu avant 1650, l'énonce expressément; mais nous ne le trouvons publié que chez Costaguti, 1685, C. Fontana, 1694, Bonnani, 1696.

(5) Papi. Mss. p. 20. Vernaccia Diss. p. 11. Lazzari Andrea, Mém. p. 4. A Rossi, p. 26-28.

(6) Templi Vaticani historia, 1696.

(7) P. 64, Lazarus Bramans; p. 70 et p. 238, Lazaro Bramante.

Taufnamen « *Lazaro* » beilegen, glauben aber, dass er hierin vereinzelt dastehe, wie er denn auch diese Bezeichnung auf keine Weise rechtfertigt.

Fassen wir nun einige der entscheidenden Umstände zusammen, so ergiebt sich :

Mit welchem Rechte der Name Bramante in den Stammbaum der Familie Lazzari zu Città di Castello eingetragen worden, davon vermögen der « Anonimo » und ferner Papi keine Beweise zu geben.

Der letzte Schriftsteller (so viel wir wissen), welcher in neueren Zeiten diese Ansichten vertheidigte, war Raffaello Rossi (1). Allein in Folge einer Arbeit des Abbate Pier Paolo Torelli muss er selbst zugeben dass der « Capitano Papi » bei der Anfertigung des Stammbaumes der Lazzari sich geirrt habe, insofern die Familien Lazzari aus Città di Castello und Urbania nicht mit einander verwandt gewesen. In Folge dessen bleibt ihm nur noch übrig, sich auf die Behauptung des Flaminio Terzi (in dessen Annalen) zu berufen. Und nun liegt die Vermuthung sehr nahe, die Ansicht sei aus dem Wunsch entstanden, der Herkunft Bramante's aus Castel Durante eine grössere Wahrscheinlichkeit zu verleihen.

Der Mangel jedes Beweises überhaupt, oder vollends eines solchen der einem Dokument ähnlich sähe, zwingt uns daher, den dem Bramante beigelegten Familiennamen Lazzari als durchaus irrthümlich zu verwerfen (2).

II

Aus der ganzen Periode der Jugend Bramante's bis zu seinem Auftreten in Mailand im Alter von etwa 28 Jahren fehlen uns leider fast alle glaubwürdigen Nachrichten.

Die in den meisten biographischen Artikeln enthaltenen Anekdoten aus seinen Kinderjahren, welche grösstentheils den Manuscripten des Giuliani und des Papi entnommen, lassen wir als verdächtig bei Seite.

Alles was mit einiger Sicherheit angenommen werden darf, ist, dass seine Mittel Bramante nicht gestatteten (« *fù patiente filio di paupertate* (3) ») eine höhere litterarische Bildung zu erlangen, denn so scheint uns das Wort « *illiterato* », welches Cesariano, und nach ihm Caporali (4), sowie das « *senza lettere* » und « *ignorantia* » welche Fra Sabba Castiglione auf Bramante anwendet, verstanden werden zu müssen.

(1) Raffaello Rossi Urbania, 1851, p. 11.

(2) Siehe noch den hierauf bezüglichen Paragraphen, ferner die auf die Medaillen und Bildnisse Bramante's bezüglichen Stellen.

(3) C. Cesariano, p. 70.v., Siehe Dok. Biographie Nr. 1, f. und k.

(4) Vergleiche des Dok. Biogr. Nr. 1 e und 2 e, wo das Ende den einzigen Zusatz Caporali's bildet. — Ferner Vasari. Le M. VI, 58. Anmerkung.

fois à Bramante le *nom de baptême de Lazaro;* mais nous croyons qu'il est seul à le lui donner, et il n'indique, à cet égard, aucune raison justificative.

Si nous résumons maintenant quelques circonstances décisives, nous voyons :

Que l'Anonimo et Papi ne produisent aucune preuve du droit qu'on ait eu d'inscrire le nom de Bramante dans la généalogie de la famille *Lazzari*, à Città di Castello;

Qu'ensuite, le dernier auteur, autant que nous le sachions, qui, de notre temps, ait défendu cette croyance, Raffaello Rossi (1), à la suite d'un écrit de l'abbé Pier Paolo Torelli, convient que le « capitaine Papi » s'est trompé en rédigeant la généalogie des Lazzari, en ce que la famille des Lazzari, de Città di Castello, et celle d'Urbania n'étaient pas alliées entre elles. Il se voit obligé de s'en rapporter à la seule assertion de Flaminio Terzi (dans les annales de celui-ci). Il est donc fort robable que la prétention tardive dont il s'agit provient uniquement du désir d'appuyer l'opinion d'après laquelle Bramante serait originaire de Castel Durante.

L'absence de toute preuve, en général, et particulièrement d'une preuve tirée d'un document, nous oblige donc à rejeter, comme erronée et absolument insoutenable, l'opinion des écrivains qui donnent à Bramante pour nom de famille celui de Lazzari (2).

II

Nous n'avons malheureusement point de renseignements positifs sur toute la période de la vie de Bramante, antérieure à son arrivée à Milan. Il était alors âgé de vingt-huit ans environ.

Nous ne citerons pas les anecdotes suspectes, concernant son enfance, qui, empruntées pour la plupart aux manuscrits de Giuliani et de Papi, ont été reproduites dans un grand nombre de notices biographiques.

Nous pouvons cependant admettre comme certain que l'exiguïté de ses ressources (« *fù patiente filio di paupertate* ») (3) ne lui avait point permis d'acquérir des connaissances littéraires d'une certaine étendue, car c'est évidemment ainsi que doivent être comprises les expressions de « *illitterato* » dans Cesariano, de « *senza lettere* » dans Caporali (4) et de « *ignorantia* » dans Fra Sabba Castiglione, appliquées à Bra-

(1) Raffaello Rossi Urbania, 1851, p. 11.

(2) Voyez le paragraphe qui s'y rapporte, puis les passages qui ont trait aux médailles et aux portraits de Bramante.

(3) Cesariano, p. 70 v. Voyez doc. Biographie n° 1, f. et k.

(4) Comparez les Doc. Biogr. n° 1 e. et 2 e., où la fin seule est ajoutée par Caporali. — Voir ensuite Vasari Le M. VI, 58, l'annotation

Wir haben übrigens eine vollständige Bestätigung unserer Ansicht von der ersten Autorität Italiens in solchen Fragen erhalten (1). Man hat in den eben genannten Wendungen sogar etwas wie den Beweis dafür sehen wollen, wie von verschiedenen Seiten und sogar kürzlich noch behauptet worden ist — Bramante habe weder schreiben noch lesen gekonnt. Hier aber liegt sicherlich ein Irrthum vor.

Einerseits nämlich schmelzen durch den Umstand, dass G. B. Caporali alle auf Bramante bezüglichen Stellen, wie wir uns selbst überzeugt haben, einfach aus Cesariano abgeschrieben hat (2), diese beiden ersten Quellen zu nur einer einzigen zusammen, und lassen die Vermuthung aufkommen, es habe sich der persönliche Umgang Caporali's mit Bramante auf das Abendessen, *cena,* bei letzterem beschränkt. Wenn aber Caporali in der Widmung seiner *fünf* Bücher Vitruv's erklärt, dass er diese Uebersetzung und ihren Commentar zum Nutzen solcher verfasse welche « *senza lettere* » seien, so liegt darin gerade eine Bestätigung unserer Auslegung des Wortes « *illiterato* » : denn wozu ein Buch aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzen für solche die « *gar nicht lesen noch schreiben können* » ?

Andererseits verliert die ganze Anekdote des Fra Sabba Castiglione (3), in Folge nachweisbarer Irrthümer, ihren Halt. Gegen seine Aussage : Denn die « *frati del Piombo* » hätten des Lesens und Schreibens unkundig sein müssen, ist zu bemerken, dass sie im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert lesen und schreiben konnten (4), dass dies also sicherlich auch im sechszehnten der Fall sein musste, wie wir dann von einem der Nachfolger Bramante's in diesem Amte, Fra Sebastian del Piombo, zahlreiche Briefe besitzen. Sollte aber wirklich Bramante einmal über seine eigene « *ignorantia* » geklagt haben, so ist dieses Wort im Munde eines Bramante auf ganz andere Dinge zu beziehen als etwa bei einem beliebigen Handwerker.

Ausserdem aber besitzen wir zwei Zeugnisse aus welchen hervorgeht dass Lesen und Schreiben Bramante geläufig waren.

Das erste ist von Vasari (5), wo er sagt, es habe Bramante in seiner Kindheit ausser dem Lesen und Schreiben noch die Rechenkunst gelernt; das zweite, der Brief des Cardinals Armellino de Medici (6), wo er von einem *schriftlichen* Berichte Bramante's, die

(1) Siehe Dok. Bram. illiterato. Nr. 1.
(2) Siehe unsere Seite 21. n. 4.
(3) Ricordo CXI. p. 68. Siehe Dok. Biogr. Nr. 3.
(4) Mündliche Mittheilung des Hrn. Leopold Delisle, Director der « Bibliothèque nationale » in Paris.
(5) Vas. Vit di Bramante. VII. 125.
(6) Lettere Pittoriche, VI, p. 32 und 33.

mante. Nous avons, du reste, été confirmé dans notre interprétation par la première autorité que l'Italie possède en pareille matière (1). C'est en s'emparant des expressions ci-dessus mentionnées et en en poussant à l'extrême la portée, qu'on a été jusqu'à prétendre que Bramante n'avait jamais su lire ni écrire. Il nous est impossible de partager cette opinion.

Remarquons d'abord que tout ce qui se rapporte à Bramante dans l'ouvrage de G. B. Caporali est simplement répété d'après Cesariano (2), comme nous avons été à même de nous en convaincre. Ces deux premières sources se confondent donc en une seule, et l'on pourait même supposer que les relations personnelles de Caporali avec Bramante se sont réduites simplement au souper, « *cena,* » dont il fait mention. Or, comme Caporali, dans la dédicace de sa traduction des *cinq* premiers livres de Vitruve, déclare qu'il la publie, ainsi que son commentaire, à l'usage de ceux qui sont « *senza lettere* », nous y trouvons précisément la confirmation du sens que nous assignons au mot « *illiterato* »; car, à quoi bon publier un ouvrage quelconque, pour ceux « *qui ne savent ni lire ni écrire* » ?

De plus, nous pensons que l'anecdote de Fra Sabba Castiglione (3) ne peut se soutenir, car elle est entachée d'erreurs manifestes. Et d'abord, quant à son assertion, qu'il était de rigueur que les « *frati del Piombo* » ne sussent ni lire ni écrire, il suffit de rappeler, qu'au douzième siècle, au treizième et au quatorzième, ils le savaient (4); à plus forte raison le savaient-ils au seizième. Nous possédons, en effet, de nombreuses lettres, écrites par Fra Sébastien del Piombo, lui-même un des successeurs de Bramante, dans l'office du sceau des bulles. En outre, s'il est vrai que Bramante se soit lui-même plaint de son « *ignorantia* », cette expression, dans sa bouche, a une tout autre signification que si elle eût été employée par un pâtre ou par un maçon.

Il existe enfin deux témoignages établissant que la lecture et l'écriture étaient familières à Bramante.

En effet, Vasari (5) énonce que Bramante, dans son enfance, avait appris non-seulement à lire et à écrire, mais encore à calculer; et, de son côté, le cardinal Armellino de' Medici (6) cite un rapport *par écrit* de Bramante et de l'un de ses aides, concernant la décou-

(1) Voyez doc. Bram. illiterato n° 1.
(2) Voyez page précédente, n. 4.
(3) Ricordo CXI, p. 68. Voyez Doc. Biographie n° 3.
(4) Communication verbale de M. Léopold Delisle, directeur de la Bibliothèque nationale de Paris.
(5) Vita di Bramante, VII, p. 125.
(6) Lettere pittoriche, VI, p. 32 et 33.

Auffindung der Bildsäule der Cleopatra betreffend, spricht: « Come sapemmo dalle relazioni *fatteci in iscritto da Giuliano Leni e da maestro Bramante...* »

Wenn nun auch nichts die Richtigkeit dieser zwei Aussagen bestreitet, so müssen wir zugeben, dass diejenige Vasari's sich in jenem Theile seiner Biographie befindet, den wir schon als ganz unzuverlässlich bezeichnet haben; und was den schriftlichen Bericht Bramante's betrifft, von welchem Armellino schreibt, so könnte entgegnet werden, dass, wie in jenem den wir Bl. 54, Fig. 1 und 2 mittheilen, nur die Unterschrift eigenhändig gewesen sein könnte.

Aus dem Umstande, dass kein einziges authentisches eigenhändiges Schriftstück von Bramante gegenwärtig bekannt ist, darf jedoch keineswegs geschlossen werden, es sei desshalb Bramante des Schreibens unkundig gewesen, denn auch von seinen unzähligen Zeichnungen ist mit Ausnahme der wenigen Fragmente die wir mittheilen, ebenfalls Alles untergegangen, oder bis zur Stunde noch unbekannt geblieben.

Endlich sagt ja Lomazzo (Trat. p. 648): «...*Er schrieb über Architektur...* »

Wir können nur mit P. Vernaccia sagen, dass das nicht lesen und schreiben können Bramante's eine moralische Unmöglichkeit sei. Wie sollte man eine solche Unwissenheit bei einem Manne annehmen, aus dessen Werken das unaufhörliche Streben nach Vollkommenheit so klar hervorleuchtet, dass z. B. Visconti (1) sich nicht gescheut hat, die allerdings irrthümliche Ansicht aufzustellen, er habe daher den Namen « *Bramante* », d. h. « der Sehnende », erhalten. Man bedenke, dass Bramante im Alter von 56 Jahren noch seine wenigen in der Lombardei ersparten Mittel daran setzte, um « *solo e cogitativo* » alle möglichen antiken Denkmale Roms und Neapels studiren und messen zu können. Sodann erforderte ja seine anerkannte Meisterschaft in der Perspektive, die Verhältnisse der Grundrissstudie D zu S. Peter, mehrere seiner Traveen « *nach dem Bramante'schen System* » eine ganz andere Kenntniss der mathematischen Wissenschaften als Jemand erlangen könnte, der weder lesen noch schreiben gelernt hätte. Auch hatte er mit Poeten Umgang, und einer von ihnen, Gasparo Visconte (2), nennt ihn « *partigiano svisceratо di Dante* ». Ja dieser Mann, der wundervoll zeichnete, dessen Geist mit wundervoller Harmonie und Klarheit begabt war, scheint sogar am Hof von Mailand zuletzt einem Leonardo da Vinci vorgezogen worden zu sein (3). Und erst bei Julius II., in einer Epoche wo die Cultur der

(1) P.-E. Visconti, Metrologia Vaticana, p. 5.
(2) Sein Schüler? (Pungileoni. 106).
(3) G.-L. Calvi, III, p. 35.

verte de la célèbre statue de Cléopâtre : « Come sa- « pemmo dalle relazioni *fatteci in iscritto da Giu-* « *liano Leni e da maestro Bramante.* »

Rien, il est vrai, n'infirme directement le double témoignage dont il s'agit; toutefois nous croyons devoir faire remarquer que l'affirmation de Vasari se trouve dans la partie de la biographie de Bramante, par cet auteur, que nous avons déjà signalée comme particulièrement défectueuse. Quant au rapport rédigé par Bramante, il se peut que la signature seule fût de sa main, comme cela eut lieu dans l'un de ses précédents rapports que nous reproduisons pl. 54, fig. 1 et 2.

Quoi qu'il en soit, l'absence de documents écrits de la main de Bramante ne permet pas de conclure qu'il n'ait su ni lire ni écrire. Il se peut que des écrits sortis de sa plume, pour avoir échappé jusqu'ici à toutes les recherches, n'aient pas moins existé, ou existent même encore, partageant en cela le sort de ses innombrables dessins, qui, sauf les rares fragments que nous communiquons, n'ont pu, jusqu'à ce jour, être retrouvés.

En effet, Lomazzo (Tratt. p. 648), dit : « *il écrivit sur l'architecture...* »

Nous ne pouvons que répéter avec le P. Vernaccia, qu'un Bramante ne sachant ni lire ni écrire aurait été une impossibilité morale. Une pareille supposition à son égard ne saurait être admise, car nous retrouvons dans toutes ses œuvres cette incessante recherche de la perfection, qui a fait dire à Visconti (1), quoique à tort, que, pour cette raison, il avait reçu le nom de « *Bramante* », c'est-à-dire, de celui qui désire ardemment. Qu'on se rappelle seulement que, à l'âge de cinquante-six ans encore, il consacrait les modestes épargnes faites par lui en Lombardie, à étudier et à mesurer, « *solo e cogitativo* », selon l'expression de Vasari, tous les monuments antiques de Rome et de Naples. D'ailleurs sa connaissance parfaite de la perspective, les proportions du plan D pour Saint-Pierre, plusieurs de ses travées « *dans le système de Bramante* », font supposer une étude des sciences mathématiques à laquelle un homme ne sachant ni lire ni écrire n'aurait jamais pu s'élever. Il se plaisait dans la société des poëtes, et l'un d'eux, Gasparo Visconte (2), le nomme « *partigiano svisceratо di Dante* ». Il paraît même que, en maître qui dessinait admirablement et dont l'esprit était doué d'une clarté et d'une harmonie tout à fait exceptionnelles, il finit par être préféré à Léonard de Vinci par la cour de Milan (3); et, alors que la Renaissance atteignait son apogée, non-seulement il occupa près de Jules II le premier rang, comme

(1) P.-E. Visconti, Metrologia Vaticana, p. 5.
(2) Son élève? (Pungileoni, p. 106).
(3) G. L. Calvi, III, p. 35.

Renaissance ihren Gipfelpunkt erreichte, nahm er nicht nur in der Kunst die erste Stelle ein (1), sondern er versah auch gewissermaassen das Amt eines Ministers der öffentlichen Arbeiten und schönen Künste, welches er bis an sein Ende auch unter Leo X., dem Landsmann und Beschützer der Sangallo's (2), beibehielt. Und dieser Mann hätte weder lesen noch schreiben können, was aller Welt damals geläufig war? Unmöglich eine solche Anomalie im Leben eines der grössten Architekten anzunehmen!

III

Nichts verbietet, bei Bramante frühzeitige Neigung und Begabung für die künstlerische Laufbahn anzunehmen. Dass ihn aber der Trieb zur Baukunst dazu verleitet habe, dem elterlichen Hause schon in den Kinderjahren zu entfliehen, um sich lombardischen Maurern anzuschliessen, scheint desshalb unwahrscheinlich, weil erstens aus Cesariano, Caporali, Serlio, Sabba Castiglione, Vasari, deutlich hervorgeht, er habe sich zuerst vorwiegend (wenn auch nicht wie Serlio (3) berichtet, ausschliesslich) mit Malerei beschäftigt, und zweitens weil die Meister, bei welchen er gelernt haben soll, gerade in Urbino lebten oder sich öfters daselbst aufgehalten haben.

Dass in der That Bramante als Maler begonnen habe, geht schon aus den Meistern hervor, bei welchen er laut Tradition in seiner Jugend arbeitete. Vasari (4) giebt ihm schon sehr frühe zum Meister oder doch zum Vorbild den Fra Carnovale aus Urbino; Fra Sabba Castiglione (5) aber den Piero del Borgo (Piero della Francesca), welcher sich ebenfalls in Urbino längere Zeit aufhielt (6).

Lässt das Studium der Werke Bramante's und ihr Vergleich mit dem einzigen dem Fra Carnevale zugeschriebenen Gemälde mindestens einen gemeinsamen Schulzusammenhang annehmen, so giebt ferner eine gewisse Verwandtschaft seiner Arbeiten mit den Werken des Melozzo da Forlì, sowie seine Bekanntschaft mit Luca Signorelli, seine Meisterschaft in der Perspektive, Anhaltspunkte dafür, dass Bramante wirklich, wie Sabba Castiglione versichert, der « *creato* » des Pietro della Francesca gewesen sei, und dass er mit Cavalcaselle zu reden, seinem Ursprunge nach, der umbro-florentinischen Schule angehört habe.

(1) Vasari, V. di J. Sansovino. XIII. 72.
(2) Siehe das Breve welches Raphael den Bau von S. Peter anvertraut.
(3) Serlio Lib. II, p. 1.
(4) Vita di Bramante, VII. p. 125.
(5) Ricordo CXI. ved. Doc. Biogr. Nr. 3. h.
(6) U. a. bald nach 1460 und im Jahr 1467. Vas. IV. 16, n. et p. 24, n. 4.

dit Vasari (1), mais encore il remplit, en quelque sorte, les fonctions d'un ministre des travaux publics et des beaux-arts; et cela, jusqu'à sa fin, même sous Léon X, compatriote et protecteur des San Gallo (2). Dès lors, comment croire un seul instant qu'un tel personnage n'ait su ni lire ni écrire, quand tout le monde le savait? Non, il n'est pas possible d'admettre une telle anomalie dans la vie d'un des plus grands architectes de tous les temps.

III

Il est très-probable que le goût de Bramante pour la carrière des arts et que son talent auront percé de bonne heure; mais nous ne croyons pas que son penchant pour l'architecture l'ait poussé à fuir, encore enfant, la maison paternelle afin d'aller se joindre à des maçons lombards; car il ressort clairement des écrits de Serlio, de Caporali, de Cesariano, de Sabba Castiglione, de Vasari, qu'il s'adonna d'abord presque entièrement, sinon exclusivement, à la peinture, comme le dit Serlio (3); et, en outre, que les maîtres qu'il dut avoir habitaient Urbino même, ou y avaient séjourné.

Les noms des maîtres que la tradition lui assigne nous autorisent à admettre qu'il commença par la peinture. Vasari (4) raconte que, de bonne heure, Fra Carnovale, d'Urbin, lui servit de maître ou de modèle; Fra Sabba Castiglione (5) nomme, comme fréquentés par lui au même titre, Piero del Borgo (Piero della Francesca), lequel avait aussi séjourné à Urbin (6).

Si, d'une part, l'étude des œuvres de Bramante et leur comparaison avec le seul tableau qui soit attribué à Fra Carnovale portent à admettre tout au moins que ces deux maîtres sont sortis d'une même école, on est conduit, d'autre part, à supposer que Bramante a été, en effet, comme nous le dit Sabba Castiglione, le « *creato* » de Pietro della Francesca, et qu'il appartient, par son origine, à l'école ombro-florentine, pour nous servir de l'expression de Cavalcaselle. Cela ressort au surplus de l'affinité qui existe entre les œuvres de Bramante et celles de Melozzo da Forlì, de sa liaison avec Luca Signorelli, et de la réputation dont il jouissait dans l'art de la perspective.

(1) Vasari. V. di J. Sansovino. XIII. 72.
(2) Voy. le Bref qui nomme Raphaël architecte de Saint-Pierre.
(3) Serlio, lib. 11. p. 1.
(4) Vita di Bramante. VII, p. 125.
(5) Ricordo CXI, voyez Doc. Biogr. nº 3. h.
(6) Notamment, peu après 1460, et en 1467, Vasari IV, 16, n. et p. 24, n. 4.

Diese Anfänge sollte der spätere Aufenthalt bei Mantegna nicht nur nicht erschüttern, sondern befestigen und erweitern, wie wir bei der Betrachtung Bramante's als Maler sehen werden.

Von allen Vorgängern Bramante's ist Luciano da Laurana derjenige mit dessen architektonischen Arbeiten die des Bramante am meisten in Styl und Charakter verwandt sind. Laurana aber wurde 1468 (1), nachdem er schon 1467 bei diesem Baue eine der ersten Stellen (2) versehen, zum Oberarchitekten des herzoglichen Palastes ernannt. Genauere Zeitangaben darüber, wie oft Bramante seine urbinatische Heimath besucht oder wieder verlassen, haben wir allerdings nicht, allein es wird wohl erlaubt sein anzunehmen, dass er sich zwischen den Jahren 1467 und 1472 etwa in der Hauptstadt seines Vaterlandes aufhielt, und wahrscheinlich, dass er unter Luciano am herzoglichen Palaste von Urbino arbeitete.

Laut Vasari's Aussage hat dann Bramante, nachdem er seine Heimath verlassen, an verschiedenen Orten der Lombardei Arbeiten von bescheidenem Umfange ausgeführt. Wir werden sehen, wie weit sich dies aus dem Charakter einzelner von diesen Werken bestätigt.

In diese Zeit dürfte seine Schülerschaft bei Andrea Mantegna fallen, von welcher Fra Sabba Castiglione spricht (3).

Einen Einfluss Mantegna's auf Bramante haben schon verschiedene Autoren bemerkt (4), unsere eigenen Beobachtungen gestatten uns, bei Bramante nicht nur ein eingehendes Studium der Werke des grossen Paduaners, wie z. B. der Fresken in den Eremitani, sondern sogar eine eigentliche zeitweise Lehrzeit unter demselben anzunehmen (5).

Uebrigens lebte in Padua noch bis 1474 Mantegna's Lehrer Squarcione, und auch diesen könnte Bramante dort noch gekannt haben.

Die persönliche Bekanntschaft ferner des Bramante mit Leon Battista Alberti ist mindestens wahrscheinlich (Vgl. oben S. 7 und 8). Der Bau von S. Francesco in Rimini machte in jenen Gegenden solches Aufsehen, dass der in Urbino lebende Bramante schon frühe von Alberti Kunde gehabt und dessen Bekanntschaft gewünscht haben muss. Dieselbe konnte ihm dann in Mantua zu Theil werden, wo Mantegna malte und Alberti die Kirche S. Andrea zu bauen anfing. Wenn Bramante in der Folge die Typen dieser letzteren Kirche und die des Palazzo Ruccellai in Flo-

(1) Pungileoni, vita di B. p. 63, und Gaye, I, 214.
(2) Gaye, I, 216. Ingegnero del Signore.
(3) Loc. cit. Siehe Dok. Biogr. N° 3 g.
(4) Siehe Bramante als Kupferstecher.
(5) Siehe Bramante als Maler.

Son séjour postérieur chez Mantegne devait non pas détruire ces données fondamentales, mais plutôt les compléter en les élargissant, ainsi que nous le verrons en étudiant Bramante comme peintre.

De tous les prédécesseurs de Bramante, Luciano da Laurana est celui dont les œuvres ont le plus d'analogie avec les siennes. Laurana avait été nommé architecte en chef du palais ducal en 1468 (1); mais déjà en 1467 il remplissait une partie de ces fonctions (2). Nous ne savons pas, il est vrai, quand et combien de fois Bramante quitta et visita son pays natal d'Urbin; mais il sera permis d'admettre, en tous cas, qu'il y séjourna entre les années 1467 et 1472, et même que fort probablement il y travailla à la construction du palais ducal, sous Luciano de Laurana.

Au dire de Vasari, Bramante, après avoir quitté sa patrie, aurait exécuté des travaux d'une modeste importance dans diverses localités de la Lombardie. Nous verrons jusqu'à quel point cette assertion pourra être confirmée par le caractère de quelques-uns de ces travaux.

C'est dans le cours de cette période qu'il faut placer le moment où, comme nous l'apprend Fra Sabba Castiglione (3), il devient élève de Mantegne.

Plusieurs auteurs ont constaté le fait d'une influence exercée par Mantegna sur Bramante (4). Nos propres observations nous autorisent non-seulement à admettre que Bramante a fait une étude approfondie des œuvres du grand artiste de Padoue, et, entre autres, de ses fresques aux Eremitani, mais encore à établir la trace de rapports personnels entre ces deux maîtres (5).

Au surplus, Squarcione, le fondateur de l'école de Padoue, vécut dans cette ville jusqu'en 1474, et il serait fort possible que Bramante l'y eût encore connu.

En outre, il est pour le moins probable qu'il a connu personnellement Léon Battista Alberti (à comparer p. 7 et 8). La construction du temple de Saint-François à Rimini était alors un événement d'une telle importance pour cette partie de l'Italie, que Bramante, étant à Urbin, doit avoir entendu de bonne heure prononcer le nom d'Alberti, et même avoir désiré approcher un tel maître. La réalisation de ce désir s'offrit ensuite à lui, à Mantoue, où peignait Mantegne, tandis qu'Alberti y commençait la construction de l'église de S. Andrea. On pourrait, il est vrai, attri-

(1) Pungileoni, vita di B. p. 63, et Gaye, I, 214.
(2) Gaye, I. 216. Ingegnero del Signore.
(3) Loc. cit. Voyez Doc. Biogr. n° 3 g.
(4) Voyez Bramante, graveur.
(5) Voyez Bramante, peintre.

renz weiter entwickelte, so liesse sich dies freilich auch durch ein späteres Studium dieser Werke genügend erklären. Da jedoch allem Anschein nach eines der Medaillons auf dem Stiche Bramante's in der Casa Perego ein Portrait Alberti's in älteren Jahren giebt (1) so wird die Vermuthung eines persönlichen Verkehrs fast zur Gewissheit.

IV

Gehen wir nun zur Betrachtung der Werke Bramante's über.

Es ist uns nicht gelungen, ein Werk Bramante's zu ermitteln, welches in die erste Periode seiner Thätigkeit, vor seiner Ankunft in Mailand also, gesetzt werden könnte. Ehe wir alle von de Pagave ihm zugeschriebenen Arbeiten in Oberitalien selbst gesehen hatten, hofften wir eines oder mehrere derselben so weit zurück versetzen zu können, aber umsonst (2).

In Urbania haben wir vergebens nach der berühmten « Terrazza di Casa Lazzari » mit ihren sechs Kragsteinen (3) geforscht. Auch an der Madonna del Riscatto daselbst fanden wir kein einziges Zeichen, wonach sich beurtheilen liess, ob diese kleine Capelle von Bramante sei oder nicht (4). Wäre sie von Bramante, so müsste dieser damals kaum mehr als 14 bis 15 Jahre alt gewesen sein. Kindern aber pflegt man keine öffentlichen Bauten anzuvertrauen, am wenigsten solche, bei denen von vornherein Terrain-Schwierigkeiten zu überwinden sind. Uebrigens wissen wir ja, dass Bramante in seiner Jugend sich besonders mit Malerei abgab. Erst spät, ja vollends erst durch den Anonimo und durch Papi, wird der Bau dieser Capelle ihm zugeschrieben; verdächtige Aussagen schon an sich.

Mit gleichem Rechte könnte man alle charakterlosen Bauten des Herzogthums Urbino dem jungen Bramante zuschreiben.

Wäre der Palazzo Lettimi in Rimini etwa in dem Zeitraum zwischen 1465-1475, und nicht erst im Jahr 1500 begonnen worden (5), so würde es dem Styl nach erlaubt sein, darin allenfalls eine frühe Arbeit Bra-

(1) Siehe Bramante als Maler.

(2) Siehe den § über die frühesten Werke Bramante's.

(3) Mss. des Papi und Pungileoni, p. 14 et 15.

(4) Achteckig, circa 5 Meter im Lichten, mit einer spitzbogigen gerippten Kuppel bedeckt, nebst einer kleinen, mit Rundbogen überwölbten Apsis, beleuchtet durch ein Fensterchen mit geradem Sturz. Aussen Strebepfeiler durch Rundblendbogen verbunden. Die Thür scheint später zu sein, auch haben wir das Wappen nicht finden können, von dem man an Pungileoni geschrieben hatte. Das kleine in der Wand eingemauerte Becken für Weihwasser zeigt die gewöhnlichsten Renaissance-Formen. Die Capelle ist ganz aus Backstein, und ist auf einem Flachbogen gebaut, der das Ende der Brücke über den Metauro mit einem nahen Felsen am hohen Ufer verbindet.

(5) Tonini, Guida di Rimini, p. 88.

buer à une étude postérieure le développement donné par Bramante au type de cette église et à celui du palais Rucellai, à Florence. Néanmoins, comme selon toute probabilité un des médaillons de la gravure de Bramante que possède la casa Perego représente le portrait d'Alberti dans un âge déjà avancé (1), la supposition, que nous avons faite plus haut, de rapports personnels entre ces deux artistes, devient presque une certitude.

IV

Abordons maintenant l'énoncé des œuvres de Bramante.

Nous n'avons pas réussi à en découvrir d'une manière certaine une seule datant d'une époque antérieure à son arrivée à Milan. Avant d'avoir vu toutes celles que de Pagave lui attribue dans l'Italie septentrionale, nous espérions que, parmi elles, il s'en trouverait d'authentiques, remontant à cette époque; mais notre espoir ne s'est pas réalisé (2).

Nous avons inutilement cherché à Urbania la fameuse terrasse aux six consoles de la casa Lazzari (3). Quant à la petite chapelle de la Madonna del Riscatto, près de la même ville, nous n'y avons pas non plus trouvé le moindre indice qui permît de juger si elle pouvait être attribuée à Bramante (4). Pour qu'elle fût de lui, il eût fallu qu'il l'exécutât à l'âge de quatorze à quinze ans au plus : or, ce n'est pas à quelqu'un de cet âge que d'habitude on confie la construction d'un bâtiment public, surtout quand son emplacement présente des difficultés; et, de plus, nous avons vu que c'était principalement de peinture que Bramante s'occupait à cette époque de sa jeunesse. Cette construction ne lui a d'ailleurs été attribuée que longtemps après, dans les écrits suspects de l'Anonyme d'Urbania et dans ceux de Papi.

On pourrait, à aussi juste titre, attribuer au jeune Bramante toutes les constructions banales du duché d'Urbin.

Si le palais de' Lettimi, à Rimini, eût été commencé vers 1465 ou 1475, au lieu de 1500 (5), il serait permis, d'après le style, d'y voir une des œuvres primitives de Bramante. Mais si la date de 1500 à 1513 est

(1) Voyez Bramante, peintre.

(2) Voyez le § sur les premières œuvres de Bramante.

(3) Mss. de Papi et Pungileoni, p. 14 et 15.

(4) Octogone, environ 5 mètres dans œuvre. Elle est couverte d'une coupole en ogive à nervures; avec une petite abside voûtée en plein cintre, éclairée par une petite fenêtre à linteau droit, à l'extérieur, des contre-forts réunis par des arcs en plein cintre. La porte paraît dater d'une époque plus récente, et nous n'avons pas pu y trouver l'écusson dont il avait été question dans un écrit adressé à Pungileoni. Le petit bénitier, fixé dans le mur, est une œuvre très-ordinaire de cette époque. Entièrement en briques, cette chapelle est bâtie sur un arc qui relie l'extrémité du pont sur la Métaure à un rocher qui s'avance sur la rive escarpée.

(5) Tonini, Guida di Rimini, p. 88.

mante's zu sehen, ist aber das Datum 1500-1513 richtig, so kann dieser übrigens schöne Palast nicht von ihm herrühren.

In Faenza soll Bramante den Dom entworfen haben (1). Auf den ersten Blick erkennt man das Irrthümliche dieser Angabe. Diese grosse, nicht unschöne Basilika entstammt der Schule von Toscana, und zeigt im Style etwa eines Baccio Pontelli die Anlage von Santo Spirito in Florenz auf Gewölbe übertragen. Dass die Ausführung nicht von Bramante sein könne, giebt selbst Strocchi zu (2).

De Pagave schreibt, es würden ausserdem in Faenza « noch mehrere ausgezeichnete, in gutem Zustande « befindliche Gebäude dem Bramante zugeschrieben : « S. Stefano, S. Bernardo, S. Michele und der « Dom... Es war kein geringer Ruhm für Bramante, « sagt er, im Alter von 24 Jahren solches zu lei- « sten... Er hielt sich bei den Manfredi mindestens « neun Jahre auf (3). »

Die Untersuchung dieser Gebäude hat Folgendes ergeben.

Im Jahr 1868 wurde mir als *S. Stefano* eine Kirche gezeigt, die als Theater diente, und die keine Spur von Bramante aufweist; 1875 dagegen wurde ich in eine andere Kirche unter diesem Namen geführt, an deren Schlussstein das Datum MDXVIII steht. Sie hat leidliche Verhältnisse, aber abscheuliche Formen; einschiffig, mit zwei Arkaden und Chor, ebenfalls keine Spur von Bramante.

An *S. Bernardo*, dessen Inneres stark verkleistert ist, wäre die sehr schöne aber stark verwitterte Sandsteinthüre allein des Bramante würdig; über dem Sturz ein Gebälk mit Giebel; der Greifenfries ist sehr schön gezeichnet.

Die kleine Kirche von *S. Michele* dagegen, mit ihrem rechteckigen mit Giebel gekrönten Schiffe, und ebensolchem Chor, in schönem Backsteinmauerwerk, zeigt bis unter das Kranzgesims keine einzige Verzierung. Dieses jedoch, von schöner Zeichnung, mit Consolen, Eierstab und Zahnschnitten, ein sehr schöner Fries von Palmetten in Kreisen darunter, ist desto wirkungsvoller. Die edle Einfachheit, die Feinheit der Profilirung, ihre Verwandtschaft mit der von S. Maria presso S. Satiro in Mailand, und die des Frieses mit dem in den Nischen auf der Freske Bramante's, verleihen dem kleinen Bauwerke Eigenschaf-

(1) Tonducci, Istoria di Faenza, p. 12.
(2) Strochi, p. 4.
(3) Mss. und bei Dott. C. C. p. 16.

exacte, ce palais, assez beau du reste, ne peut plus lui être attribué.

On a tenté de lui attribuer aussi la cathédrale de Faenza(1); mais on reconnaît, à première vue, qu'il y a eu erreur en cela. Cette grande basilique, qui n'est pas dépourvue de mérite, se rattache à l'école toscane, et montre la disposition de Santo Spirito à Florence, appliquée à un système voûté et traité à la manière de B. Pontelli. Strocchi lui-même convient que, en tout cas, on ne saurait pas en faire remonter l'exécution à Bramante (2).

Nous lisons dans de Pagave (3) qu'en cette même ville « on attribue à Bramante plusieurs bâtiments « excellents et bien conservés, tels que S. Stefano, « S. Bernardo, S. Michele, et la cathédrale... Ce « n'était point une gloire médiocre pour Bramante, « dit-il, que d'être à vingt-quatre ans l'auteur de « semblables ouvrages..... Il séjourna chez les Man- « fredi pendant au moins neuf années. »

L'examen de ces édifices nous a conduit aux résultats suivants :

En 1868, on nous désigna sous le nom de *S. Stefano* une église qui servait alors de théâtre, et dans laquelle on ne découvre aucune trace de Bramante. Mais, en 1875, ce fut une autre église que l'on nous désigna sous ce même nom, et qui porte sur une clef de voûte la date de MDXVIII. Cette église a des proportions passables; toutefois, les détails en sont d'une mauvaise époque. Elle se compose d'une seule nef à deux arcades, avec un chœur; mais elle ne renferme rien de Bramante.

A *San Bernardo*, dont l'intérieur est fortement défiguré, il n'y a que la belle porte en pierre tendre, détériorée par le temps, qui soit digne de Bramante. Elle a, au-dessus du linteau, un entablement avec fronton. La frise à griffons est d'un fort beau dessin.

Enfin, la petite église de *San Michele*, pourvue d'une nef rectangulaire et d'un chœur de forme pareille, est construite en belle maçonnerie de briques, et n'a aucun ornement jusque sous la corniche. Mais cette corniche, d'un beau dessin, avec consoles, oves et denticules, surmontée d'un fronton, et soutenue par une belle frise à palmettes inscrites dans des cercles, n'en est que d'un plus grand effet. La noble simplicité de ce petit édifice, la finesse de ses profils, leur ressemblance avec ceux de Santa Maria près S. Satiro à Milan, et l'analogie de la frise avec les frises qu'on trouve dans les niches de la fresque de Bramante, toutes ces qualités

(1) Tonducci, Istoria di Faenza. p. 12.
(2) Strocchi, p. 4.
(3) Mss. et chez le Dott. C. C. p. 16.

ten, wie man sie von einer Arbeit Bramante's kurz vor seiner Ankunft in Mailand erwarten dürfte.

Jetzt ist diese schöne Kirche im Innern ganz unkenntlich und in der traurigsten Verwahrlosung.

Die gegenüberliegende ehemalige Wohnung der Manfredi (heute Pal. dell' Ingegnere Marcucci) zeigt ausser ihrer gothischen Epoche eine mit S. Michele gleichzeitige. An der Ecke, nach beiden Strassen hin, ist als Gurtgesims, ein Stück weit das Gesims von S. Michele angebracht. Die Hauptthüre ist der des Pal. Lettimi in Rimini sehr ähnlich, eine andere einfach schöne Thüre findet sich im Hofe.

Hätten wir irgend eine sichere Nachricht, dass Bramante in Faenza thätig gewesen sei, so würden wir nicht zögern diese drei letztgenannten Arbeiten ihm zuzuschreiben, um so mehr als ihre edle Einfachheit gegen eine in diesen Gegenden häufig vorkommende Schwerfälligkeit oder übergrosse Ziersucht vortheilhaft absticht. Der Mangel eines jeglichen sicheren Dokumentes hierüber zwingt uns aber, es bei der Annahme einer Möglichkeit bewenden zu lassen.

Gerade auf die Vermuthung eines Aufenthaltes Bramantes in Faenza, insbesondere auf die der Erbauung des Domes durch ihn, hat de Pagave das Datum seiner Ankunft in Mailand gründen wollen. Da nämlich der am 26. Mai 1474 angefangene Bau (1) schon 1476 unterbrochen wurde, so nimmt de Pagave dieses Jahr als das der Ankunft Bramante's in der Hauptstadt der Lombardei an. Pungileoni, sich allgemeiner ausdrückend, setzt sie früher als 1488 (2), nicht 1480, wie Calvi angiebt und selbst annimmt (3). Astesani endlich und Ricci lassen Bramante um 1492 oder um 1490 (4) in Mailand erscheinen.

Wir werden nun sehen, dass die Nothwendigkeit vorliegt, einen noch früheren Zeitpunkt für diese Ankunft anzunehmen als sogar de Pagave gethan, nämlich etwa das Jahr 1472; jedenfalls fiele sie nicht später als 1474.

BRAMANTE IN MAILAND.

Die zwingenden Gründe, das Auftreten Bramante's von Urbino in Mailand spätestens in die Zeit zwischen 1472 und 1474 zu versetzen, sind folgende.

(1) 1477 nach Strocchi, p. 3.
(2) Pungileoni, Vita di Bramante, p. 18.
(3) G. L. Calvi, II, p. 5.
(4) Marchese Ricci, II, p. 614.

enfin sont celles qu'on serait en droit d'attendre d'un ouvrage de Bramante, peu de temps avant l'arrivée de cet artiste à Milan.

Cette belle église est dans un triste état de délabrement et complétement méconnaissable à l'intérieur.

L'ancienne habitation des Manfredi (à présent palais de l'ingénieur Marcucci), qui se trouve vis-à-vis, révèle, outre sa période gothique, une autre période contemporaine de San Michele. A l'angle des deux rues, on a reproduit, sur une certaine longueur, la corniche de San Michele, en guise de bandeau. La porte principale ressemble beaucoup à celle du palais Lettimi, à Rimini. Une autre, belle et simple, se trouve dans la cour.

Si nous avions la certitude d'un séjour de Bramante à Faënza, nous hésiterions d'autant moins à lui attribuer les trois œuvres que nous venons de mentionner, que leur noble simplicité forme un heureux contraste avec la lourdeur ou l'excès d'ornement que l'on rencontre souvent dans ces régions. Mais le manque absolu de documents nous force à nous contenter d'admettre cette attribution comme possible.

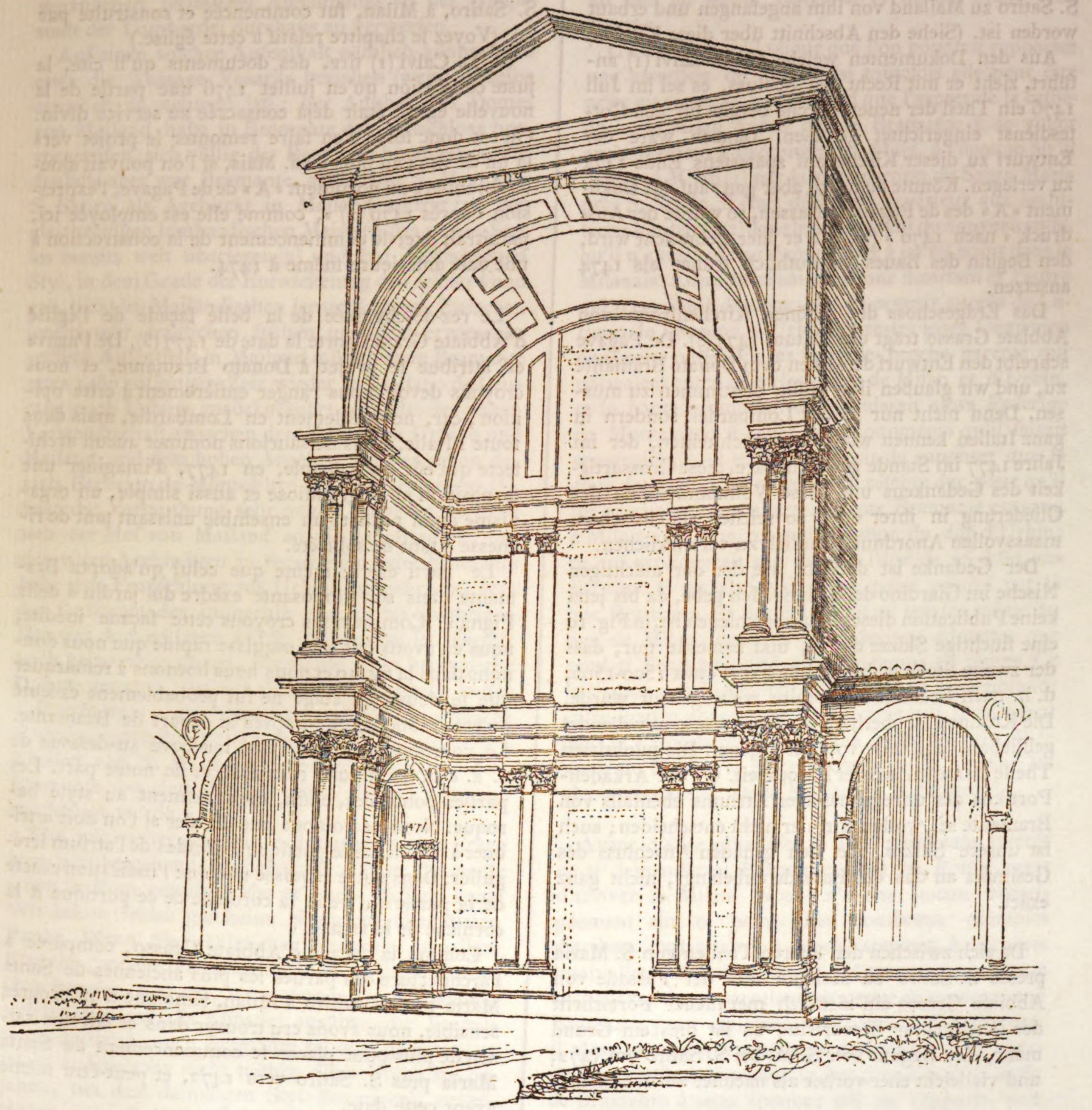
C'est précisément sur l'hypothèse d'un séjour de Bramante à Faënza et sur la construction de la cathédrale de cette ville par Bramante, que de Pagave a cru pouvoir s'appuyer pour établir la date de son arrivée à Milan. La construction de ce monument, commencée le 26 mai 1474 (1), fut suspendue en 1476; ce qui fait que de Pagave prend cette dernière année pour celle de l'arrivée de Bramante dans la capitale de la Lombardie. Pungileoni (2), s'exprimant d'une façon plus générale, place cette arrivée avant 1488, et non pas en 1480, comme le lui fait dire Calvi, qui adopte lui-même cette dernière date (3). Enfin, Astesani et Ricci désignent, pour l'arrivée de Bramante à Milan, les années 1490 et 1492 (4).

Or, nous verrons, au contraire, qu'on est amené à adopter, pour cette arrivée, une date plus reculée que ne le supposait de Pagave lui-même, c'est-à-dire l'année 1472 environ, et que, dans aucun cas, ce fait ne saurait avoir eu lieu après 1474.

BRAMANTE A MILAN.

Les raisons par lesquelles nous sommes amenés à placer l'arrivée de Bramante à Milan au plus tard entre 1472 et 1474 sont les suivantes :

(1) 1477, d'après Strocchi, p. 3.
(2) Pungileoni, Vita di Bramante, p. 18.
(3) G. L. Calvi, II, p. 5.
(4) Marchese Ricci, II, p. 614.



1477

Fig. 9 & Fig. 10.

Wir haben die Ueberzeugung erlangt und werden die Beweise dafür geben, dass die Kirche S. M. presso

Nous avons acquis la certitude (et nous en donnerons les preuves) que l'église de Santa Maria près

S. Satiro zu Mailand von ihm angefangen und erbaut worden ist. (Siehe den Abschnitt über diese Kirche.)

Aus den Dokumenten welche G.-L. Calvi (1) anführt, zieht er mit Recht den Schluss, es sei im Juli 1476 ein Theil der neuen Kirche bereits für den Gottesdienst eingerichtet gewesen. Danach wäre der Entwurf zu dieser Kirche auf spätestens Ende 1474 zu verlegen. Könnte man sich aber ganz auf das Dokument « A » des de Pegave verlassen, so würde der Ausdruck « nach 1470 » (2), wie er hier gebraucht wird, den Beginn des Baues vermuthlich früher als 1474 ansetzen.

Das Erdgeschoss der schönen Kirchenfronte von Abbiate Grasso trägt das Datum 1477 (3). De Pagave schreibt den Entwurf derselben dem Donato Bramante zu, und wir glauben ihm völlig beistimmen zu müssen. Denn nicht nur in der Lombardei, sondern in ganz Italien kennen wir keinen Architekten, der im Jahre 1477 im Stande gewesen wäre, diese Grossartigkeit des Gedankens und diese Vollkommenheit der Gliederung in ihrer eben so reichen als einfachen, maassvollen Anordnung baulich zu verwirklichen.

Der Gedanke ist derselbe wie der der mächtigen Nische im Giardino della Pigna. Ich gebe, da bis jetzt keine Publication dieses Baues erschienen ist, in Fig. 10 eine flüchtige Skizze davon, und bemerke nur, dass der zweite Stock wahrscheinlich erst etwa 1500-1505, d. h. nach Bramante's Abreise weitergebaut wurde. Die Krönung ist oberhalb der Punkte a. a. unvollendet geblieben, und hier von uns ergänzt. Die punktirten Theile stammen aus der Barockzeit. Ob der Arkaden-Portikus des unregelmässigen Atriums ebenfalls von Bramante sei, wollen wir hier nicht entscheiden; auch ist unsere Skizze, was den genauen Anschluss des Gesimses an das der Fassade anbelangt, nicht ganz exact.

Da sich zwischen den älteren Theilen von S. Maria presso S. Satiro zu Mailand und der Fassade von Abbiate Grasso ein ziemlich merklicher Fortschritt der Architektur hervortritt, so ist dies ein Grund mehr, den Beginn von S. M. bei S. Satiro um 1472, und vielleicht eher vorher als nachher anzunehmen.

Haben wir somit das Auftreten Bramante's in Mailand spätestens zwischen den Jahren 1472 und 1474 sicher bewiesen, so kann hierin kein Grund liegen, die Möglichkeit einer früheren, etwa 1471 erfolgten Ankunft dieses Meisters, oder eines derselben voraus-

(1) G. L. Calvi, II, p. 21.

(2) I Capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese del Dottore C. C. (Carlo Casati), p. 89.

(3) Und nicht 1497 wie im Mss. von de Pagave und bei Dott. C. C., p. 75. Siehe Fig. 9.

S. Satiro, à Milan, fut commencée et construite par lui. (Voyez le chapitre relatif à cette église.)

G. L. Calvi (1) tire, des documents qu'il cite, la juste conclusion qu'en juillet 1476 une partie de la nouvelle église était déjà consacrée au service divin. On est donc forcé d'en faire remonter le projet vers la fin de 1474 au plus tard. Mais, si l'on pouvait ajouter foi entière au document « A » de de Pagave, l'expression « après 1470 (2) », comme elle est employée ici, paraîtrait fixer le commencement de la construction à une date antérieure même à 1474.

Le rez-de-chaussée de la belle façade de l'église d'Abbiate Grasso porte la date de 1477 (3). De Pagave en attribue le projet à Donato Bramante, et nous croyons devoir nous ranger entièrement à cette opinion; car, non-seulement en Lombardie, mais dans toute l'Italie, nous ne saurions nommer aucun architecte qui eût été capable, en 1477, d'imaginer une disposition aussi grandiose et aussi simple, un organisme aussi parfait, un ensemble unissant tant de richesse à tant de sobriété.

Le parti est le même que celui qu'adopta Bramante dans son imposante exèdre du jardin « della Pigna ». Comme nous croyons cette façade inédite, nous en avons fait une esquisse rapide que nous donnons dans la fig. 10 et nous nous bornons à remarquer que le deuxième étage ne fut probablement exécuté qu'entre 1500 et 1505, après le départ de Bramante. Le couronnement est resté inachevé au-desssus de a. a. et n'est qu'une restauration de notre part. Les parties ponctuées, enfin, appartiennent au style baroque. Nous ne voulons pas décider si l'on doit attribuer à Bramante le portique à arcades de l'atrium irrégulier. Dans notre esquisse manque l'indication exacte de la partie qui relie la corniche de ce portique à la corniche de la façade.

Comme la façade d'Abbiate Grasso, comparée à l'architecture des parties les plus anciennes de Santa Maria près S. Satiro à Milan, témoigne d'un progrès sensible, nous avons cru trouver dans ce fait une raison de plus pour placer le commencement de Santa Maria près S. Satiro vers 1472, et peut-être même avant cette date.

Quoique nous ayons de cette façon prouvé la certitude de l'apparition de Bramante à Milan entre 1472 et 1474 au plus tard, nous n'oserions prétendre qu'il faille rejeter absolument la possibilité qu'il y soit venu encore plus tôt, en 1470, par exemple, ou qu'il y

(1) G. L. Calvi, II, p. 21.

(2) I Capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese del Dott. C. C. (Carlo Casati), p. 89.

(3) Et non pas 1497 comme dans le mss. de Pagave, et chez le Dott. C. C. p. 75. Voyez fig. 9.

gegangenen *zeitweisen* Aufenthaltes in der Hauptstadt der Lombardei durchaus zu verwerfen.

Auf einen solchen Aufenthalt nämlich könnte man etwa die Aussage Vasari's beziehen (wenn dieselbe ernstlich zu nehmen ist) : der Anblick des Domes von Mailand habe in Bramante den Entschluss hervorgerufen, sich völlig der Baukunst hinzugeben. Jedenfalls aber war Bramante, als er mit S. M. presso S. Satiro als Architekt in Mailand auftrat (1), den gleichzeitigen lombardischen Meistern des neuen Styles bereits weit überlegen (2) und hat diesen neuen Styl, in dem Grade der Entwickelung den er hier kund gab, nicht im Mailändischen lernen können. Zwischen jenem sehr fraglichen frühen und dem erwiesenen spätern Aufenthalt in Mailand müsste dann Bramante etwa 1467 auf längere Zeit wieder zu Luciano de Laurana nach Urbino zurückgekehrt sein. Bei der nahen Verwandtschaft zwischen den Höfen von Urbino und Mailand und dem hohen Ansehen welches schon damals Federigo da Montefeltro als Bauherr genoss (3), liegt die Vermuthung sehr nahe, entweder es habe sich der Hof von Mailand an diesen gewendet, um sich einen Architekten zu verschaffen, oder Bramante habe eine Empfehlung aus Urbino mitgebracht, was das Auftreten des immerhin erst 26 bis 30jährigen Meisters dort erklären würde. Allerdings ist hiermit noch keineswegs gesagt, Bramante sei in herzogliche Dienste getreten, obgleich vier Pilasterkapitelle in der « Rocchetta », am Ausgange nach der « piazza d'armi », durch ihre Verwandtschaft mit den frühesten Theilen von S. M. presso S. Satiro beweisen, dass Bramante von dem Herzog schon damals zeitweise beschäftigt wurde.

Ehe wir weiter gehen ist es interessant eine Frage hier vorübergehend zu berühren : War Bramante schon in Rom gewesen, ehe er nach Mailand kam? Wir haben leider gar keine Nachricht über diesen Punkt. Wenn die zahlreichen Beispiele damaliger Künstler, welche oft in kurzer Zeit an verschiedene Orte berufen wurden, wenn ferner die Anziehung, welche Rom auf alle Künstler ausübte, die Vermuthung gestattet, auch Bramante sei dort gewesen, so ist es andererseits nicht nöthig diese Frage zu bejahen, um den damaligen Styl Bramante's zu erklären. Sein theils wahrscheinlicher, theils sicherer Umgang mit L. B. Alberti, Mantegna und Luciano de Laurana, den drei ersten damals lebenden Künstlern Italiens, seine Kenntniss der römischen Ruinen, vom schönen Triumphbogen Ancona's an bis auf die

(1) De Pagave nimmt auch an er sei als fertiger Architekt in Mailand aufgetreten.

(2) Siehe im Doc. D.bei C. C. p. 93. die Ausdrücke der Bewunderung der Bona nnd des Giovan Galeazzo Sforza für die neue Kirche.

(3) Mss. des Fra Luca Paccioli, Bibliothek in Genf, p. VII und LXIII.

ait fait un séjour *temporaire*, même avant cette époque.

C'est à un pareil séjour que l'on pourrait rapporter une assertion de Vasari (si toutefois elle peut être prise au sérieux), qui prétend que l'aspect de la cathédrale de Milan aurait décidé Bramante à se vouer exclusivement à l'architecture. Mais, à l'époque où il débuta à Milan (1) par la construction de Santa Maria près S. Satiro, il était déjà bien supérieur aux architectes lombards (2) dans le maniement du nouveau style, qu'il n'aurait pas pu s'approprier à un tel point dans le Milanais. Entre ce premier séjour incertain et l'autre qui n'est point douteux, il a dû revenir auprès de Luciano de Laurana, à Urbin, et rester assez longtemps dans cette ville. Vu les liens de proche parenté qui unissaient entre elles les cours de Milan et d'Urbin, et la haute réputation dont jouissait alors Federigo da Montefeltro à cause des monuments qu'il faisait construire (3), il est bien permis de supposer que la cour de Milan s'est adressée au célèbre duc pour qu'il lui procurât un architecte, ou que Bramante est venu à Milan avec une recommandation du duc d'Urbin; ce qui expliquerait son début à l'âge de 26 à 30 ans au plus. Il est vrai qu'il n'est point prouvé par là que Bramante est entré aussitôt au service même du duc de Milan, quoique nous devions admettre que celui-ci l'occupait déjà alors de temps en temps. Ce fait nous paraît ressortir d'une grande ressemblance entre quatre chapiteaux de pilastres qui se trouvent dans la « Rocchetta » au château de Milan, près de la sortie du côté de la place d'armes, et les parties les plus anciennes de Santa Maria près S. Satiro.

Avant d'aller plus loin, il n'est point sans intérêt de se demander si Bramante avait vu Rome avant d'arriver à Milan. Nous n'avons aucun renseignement sur ce point. Les nombreux exemples d'artistes contemporains appelés souvent, à de courts intervalles, en divers endroits, et l'attraction que Rome exerçait sur eux, pourraient permettre de supposer que Bramante y est également allé; mais, d'autre part, il n'est aucunement nécessaire de trancher cette question par l'affirmative dans le but d'expliquer le style de Bramante à cette époque; car les rapports, soit probables, soit constatés, qu'il avait avec L. B. Alberti, Mantegna et Luciano de Laurana, les trois premiers artistes italiens de cette époque, et sa connaissance des ruines romaines, depuis le bel arc de triomphe d'Ancône jusqu'aux monuments de Vérone,

(1) De Pagave admet aussi son apparition à Milan en qualité de maître accompli.

(2) Voyez chez le Dott. C. C. Doc. D. p. 93 les expressions d'admiration de Bona et Jean Galeaz Sforza, pour la nouvelle église.

(3) Mss. de Fra Luca Paccioli, bibliothèque de Genève, p. VII, et LXIII.

Monumente Verona's, genügten, Bramante die Elemente zu dem zu bieten, was er in der Lombardei geleistet hat. Ja, der Eifer mit welchem er in einem vorgerückten Alter die Ruinen von Rom untersuchte, scheint eher gegen einen früheren Aufenthalt daselbst zu sprechen. Doch liesse sich sagen, dass die grosse Wandlung des Styles, welche Bramante in dieser späteren Zeit vertrat, auch ein erneutes und vertieftes Studium des vielleicht schon früher Gekannten wahrscheinlich, ja nothwendig erscheinen lasse.

Soll man ferner annehmen Bramante habe, einmal mit der Erbauung von S. M. presso S. Satiro betraut, bis zum Sturze des Lodovico Moro seinen ständigen Aufenthalt in Mailand genommen und diese Stadt nie mehr auf längere Zeit verlassen? Wir glauben das nicht, denn 1486 z. B. malte er in Bergamo, und wir werden sehen, dass er Ende 1493 wiederum abwesend war, ohne dass man wusste, ob in Florenz, Rom oder anderswo (1). Er selbst berichtet in einem Sonnet an Gasparo Visconte von einer Reise nach Genua, Nizza, Savona, Alba, Asti, Aqui, Tortona und Pavia, jedoch wann und zu welchen Zwecken er sie unternahm wissen wir nicht. Selbstverständlich ist hier nicht von den Reisen die Rede, welche er im Auftrage der Regierung als « herzoglicher Ingenieur und Maler » (2) zur Ausführung bestimmter Arbeiten zu machen hatte.

Die Angabe Vasari's, Bramante habe in verschiedenen Ortschaften der Lombardei gearbeitet, scheint sich zwar auf seine jüngeren Jahre zu beziehen, kann aber bei der Ungenauigkeit Vasari's wohl auch auf seine Arbeiten nach 1472 gehen. Jedenfalls würde sie nicht genügen, um unsere Ansicht, die auch de Pagave theilte, zu widerlegen : dass Bramante's Ausbildung zum Architekten anderswo als in der Lombardei erfolgt sei.

Doch nun beeilen wir uns, recht deutlich zu betonen, dass wir durch unsere bisherigen Annahmen *keineswegs* sagen wollen : erstens Bramante habe den Renaissancestyl, den man später in dieser Gegend sogar nach ihm *stile bramantesco* benannte, in der Lombardei eingeführt, und zweitens es habe Bramante nichts mehr in der Lombardei zu lernen gefunden.

Was den ersten Punkt anbelangt, so genügt es, an die Werke der Florentiner Filarete und Michelozzo, an den Bau der « Rocchetta » (3) im Castell von Mailand von einem einheimischen Architekten, an den des Chores von S. Sigismondo von Cremona, 1477, in einem von dem Bramante's nicht sehr entfernten Styl, zu erinnern; ferner an die 1462 durch den Goldschmied

(1) Dok. Vigevano. 1493. 11. und 25. Dez.
(2) G. L. Calvi, III, p. 89. Siehe Dok. Zeitgenossen. N° 1.
(3) Dott. C. Casati, il Castello di Milano, und Mongeri l'arte in Milano, etc.

sont autant d'éléments qui suffiraient parfaitement à expliquer la production de tout ce qu'il a fait dans la Lombardie; et même, le grand zèle avec lequel il étudia plus tard, à un âge déjà avancé, les ruines de Rome, semble militer contre le fait d'un séjour dans un temps plus reculé. Toutefois, la grande transformation de style, dont Bramante fut plus tard le principal représentant, fait paraître probable et même certaine la nécessité d'une étude renouvelée et approfondie des monuments qu'il connaissait peut-être déjà.

Faut-il ensuite admettre que Bramante n'a plus quitté Milan depuis la construction de Santa Maria près S. Satiro jusqu'à la chute de Lodovico Moro? Nous ne le croyons pas, car, en 1486, il peignait à Bergame, et nous verrons de plus qu'il fut également absent à la fin de 1493, sans que l'on sache s'il était à Florence, à Rome ou autre part (1). Dans un sonnet adressé à Gasparo Visconte, il parle lui-même d'un voyage qu'il fit à Gènes, Nice, Savone, Alba, Aqui, Tortone et Pavie, mais nous ne savons ni quand ni pourquoi. Il va sans dire que nous ne parlons pas ici des voyages qu'il entreprenait pour l'exécution de certains travaux au nom du gouvernement comme ingénieur et peintre ducal (2).

Le passage dans lequel Vasari dit que Bramante travailla en divers lieux de la Lombardie semble s'appliquer à une époque où il était d'un âge moins avancé; mais, eu égard à l'inexactitude de cet auteur, ce passage peut aussi se rapporter aux travaux postérieurs à 1472. Il ne suffirait certainement pas pour réfuter notre opinion, professée également par de Pagave, opinion qui consiste à soutenir que Bramante fit ses études ailleurs qu'en Lombardie.

Hâtons-nous maintenant de déclarer hautement que, dans tout ce qui précède, nous n'avons nullement voulu prétendre : 1° Que ce soit Bramante d'Urbin qui introduisit en Lombardie le nouveau style, désigné postérieurement dans ces régions, d'après lui, sous le nom de « *stile bramantesco* »; 2° que Bramante ne trouva plus rien à apprendre en Lombardie.

En ce qui concerne le premier de ces deux points, il suffit de rappeler à la mémoire du lecteur les travaux des Florentins Filarete et Michelozzo, ensuite (3) la « Rochetta » dans le château de Milan, œuvre d'un architecte milanais, le chœur de S. Sigismondo près Crémone, de 1477, dans un style très-rapproché de celui du Bramante, enfin la médaille du roi René

(1) Doc. Vigevano. 1493. 11 et 25 déc.
(2) G. L. Calvi, III, p. 89. Voyez Doc. Artistes contemporains, n° 1.
(3) Dott. C. Casati, il Castello di Milano, et Mongeri l'arte in Milano, etc.

Pietro da Milano verfertigte Denkmünze des Königs Renatus von Anjou (1), welche letztere eine interessante Kirchenfassade in fertigem sogenannten « *stile bramantesco* » zeigt.

Um das Aufkommen des neuen Styles in der Lombardei schon vor Ankunft des urbinatischen Bramante zu erklären, haben mehrere einen älteren *Bramante da Milano*, angenommen, eine somit unnütz gewordene Figur.

Die Backsteinarchitektur lernte Bramante nicht erst in der Lombardei kennen. Dieselbe war in ganz Oberitalien, auch in seiner Heimath Urbino zu Hause, während in Toscana der Steinbau herrschte. Immerhin aber mögen ihm die lombardischen Pfeiler- und Gewölbe-Anlagen, wie sie, durch den Backstein bedingt, sich ausgebildet hatten, besondern Eindruck gemacht haben (2). Und es darf ferner die Vermuthung ausgesprochen werden, dass die zum Theil überwältigend grossartigen Anlagen der herzoglichen Castell-Residenzen von Pavia, Vigevano und Mailand, die Bramante später im Vatican nur durch eine edlere Gestaltung übertreffen sollte, bei Bramante gleichsam Vorahnungen in dieser Richtung erweckten, wie er sie weder vom Palazzo Pitti oder anderswo in Italien empfangen hätte.

Von dem Eindrucke, den S. Lorenzo in Mailand und der Dom in ihm hervorriefen, wurde bereits gesprochen (3), und es sei nur noch bemerkt, dass Bramante im Gefühl seiner künstlerischen Sicherheit es nicht verschmähte, auch einmal eine longobardisch-romanische Archivolten-Anordnung mit den neuen Formen zu verbinden, wie wir am südlichen, 1491 begonnenen Seitenportal der Cathedrale von Como sehen werden (Fig. 11).

VI

Noch vor S. M. presso S. Satiro führt de Pagave die Kirche und das Nonnenkloster von S. Radegonda als erstes Werk Bramante's in Mailand an. Wir glaubten lange, es sei keine Spur mehr von diesen Bauten erhalten, bis uns 1876 der eifrige Bramante-Forscher Herr Carlo Casati die von der Strasse (4) aus unsichtbaren Reste des Baues an Ort und Stelle selbst zeigte. Das Aeussere der aus Backstein aufgeführten Kirche zeigt noch vier Strebepfeiler und ein Gesims, dazwi-

(1) Trésor de numismatique et de glyptique, I. Pl. XIV, fig. 3, und Nagler, 11-190.

(2) Burckhardt, Cicerone. p. 303.

(3) P. 3, n. 1., fig. 4 und p. 14.

(4) Diese Strasse heisst « via di S. Radegonda ».

d'Anjou (1), exécutée en 1462 par l'orfèvre Pietro da Milano, médaille qui représente une intéressante façade d'église déjà entièrement dans le style dit : « *stile bramantesco.* »

Pour expliquer l'avènement du nouveau style en Lombardie avant l'arrivée de Bramante d'Urbin, plusieurs auteurs ont cru nécessaire d'affirmer l'existence imaginaire d'un *Bramante l'ancien de Milan*, personnage inventé par Vasari à son insu. Les faits ci-dessus démontrent l'inutilité de tout recours à une explication aussi arbitraire.

Bramante connaissait l'architecture et les constructions en briques, avant d'arriver en Lombardie, car on rencontre ces constructions aussi bien à Urbin que dans toute l'Italie septentrionale, tandis qu'en Toscane on n'employait que la pierre de taille. Néanmoins, la disposition de piliers et de voûtes, telle qu'elle s'était développée spécialement en Lombardie, pourrait avoir eu sur Bramante une influence (2) notable. — On est également autorisé à admettre que les résidences ducales de Pavie, de Vigevano et de Milan, à l'aspect si fier et si imposant, éveillèrent en lui des inspirations qu'il aurait vainement cherchées au Palais Pitti ou dans le reste de l'Italie. Ce ne fut que par la noblesse de la disposition et des formes, que Bramante réussit à surpasser, dans le palais des papes, les résidences des ducs de Milan.

Nous avons déjà mentionné l'influence que la cathédrale et l'église de S. Laurent à Milan eurent sur Bramante (3). Nous remarquerons seulement que, sûr de lui-même, il ne dédaigna point de combiner une fois une disposition d'archivoltes lombardo-romanes avec les formes nouvelles, comme nous le verrons à l'occasion de la porte commencée en 1491 (fig. 11) sur le côté sud de la catédrale de Côme.

VI

De Pagave cite l'église et le couvent de Sainte-Radegonde comme la première œuvre de Bramante à Milan. Nous avions longtemps cru qu'il n'en existait plus trace, lorsqu'en 1876 M. Charles Casati, savant appréciateur et ami des œuvres de Bramante, eut la bonté de nous en faire voir une partie conservée, invisible sur la rue (4). L'extérieur en briques présente encore quatre contre-forts et une corniche. Au milieu de chaque travée une baie en plein cintre, dont

(1) Trésor de numismatique et de glyptique, I. Pl. XIV, fig. 3. et Nagler, 11 190.

(2) Burckhardt, Cicerone, p. 303.

(3) P. 3, n. 1, fig. 4 et p. 14.

(4) Cette rue porte le nom de Sainte-Radegonde

schen je ein einfaches Rundbogenfenster, dessen Umrahmung aus flachem Putz mit Graffito in der Art wie die der Cancelleria in Rom gezeichnet ist. Vom Innern der Kirche, jetzt Theater, ist nichts mehr zu sehen. Ein Klosterhof mit je fünf Arkaden auf drei Seiten, und vier auf der vierten, dürfte, nach der einfach guten Zeichnung der Wandconsolen unter den Gewölben, und nach den Archivolten und Fensterbänken zu urtheilen, wirklich von Bramante sein, der hier nur einen Umbau vornahm, indem er alte vorhandene Säulen mit gothisirenden Capitellen wieder benutzte. Dagegen scheint ein kleiner Nebenhof mit Säulen-Arkaden toscanischer Ordnung, obgleich von guter Architektur, zu trocken und mager für Bramante; einen grösseren nicht mehr vorhandenen, aber in ähnlichem Styl, hat Herr Casati noch gesehen. Vergebens jedoch hat er in den Archiven nach einer urkundlichen Aussage gesucht, welche Bramante's Urheberschaft bestätigt hätte. Es liegt also nur eine Annahme de Pagave's (1) vor, welche auch uns, nach dem oben Gesagten, im Ganzen als annehmbar, im Einzelnen aber nur als zum Theil richtig erscheint.

In diese früheste Zeit muss auch der seltene Stich Bramante's mit der Aufschrift : « BRAMANTUS FECIT IN MLO. » hinaufgerückt werden, von dem wir früher nur sagen konnten, dass er älter als das Jahr 1488 sei (2).

Von S. M. presso S. Satiro wird in einem besondern Paragraphen die Rede sein; das jetzt vorhandene wurde in vier bis fünf verschiedenen Abschnitten gebaut, und als Bramante Mailand verliess, war die Fassade erst angefangen.

Um wieder zu einem Punkte zu gelangen, wo wir eine sicher dokumentirte Thätigkeit Bramante's nachweisen können, müssen wir einen Sprung machen bis 1485. In diesem Jahre wurden, laut einem von Herrn M. Caffi publizirten Aktenstücke (3), von der Verwaltung des grossen Spitals in Mailand an Bramante, Maler, 12 l., 5 soldi, 6 den. bezahlt, für Anfertigung einer Zeichnung des besagten Spitales, welche für den venezianischen Gesandten bestimmt war. Aus diesem wichtigen Dokumente ersehen wir mit Sicherheit, was übrigens mehrere Schriftsteller bereits vermutheten, dass Bramante damals mit der Weiterführung dieses grossen Bauwerkes beauftragt war. Was dieses selbst anbelangt, so möge hier noch

(1) Mss. de Pagave und bei C. C., p. 22, 23.
(2) Les estampes attribuées à Bramante, p. 21.
(3) Giornale. « la Lombardia », 2 Nov. 1870. Siehe Dok. Spedale. 1485. Sept. 16.

l'encadrement, uniquement composé de *graffiti*, montre la disposition adoptée dans l'encadrement des fenêtres du Palais de la chancellerie, à Rome. L'intérieur, qui sert de théâtre, n'offre plus rien à voir. Un cloître, dont trois côtés sont à cinq travées d'arcades, tandis que le quatrième côté en a quatre seulement, pourrait bien être de Bramante, à en juger d'après les formes simples mais bien dessinées des consoles murales qui soutiennent les retombées des voûtes, et d'après les archivoltes et les appuis des fenêtres. Il n'y avait là, d'ailleurs, qu'un travail de restauration, car on remit en place des colonnes anciennes et leurs chapiteaux rappelant encore le gothique. Une autre petite cour, avec des arcades sur colonnes d'ordre toscan, quoique étant d'ailleurs d'une bonne architecture, nous paraît avoir des formes trop sèches et trop maigres pour être de Bramante. M. Casati a encore vu un autre cloître plus considérable, d'un style semblable, mais qui n'existe plus. Il a recherché en vain dans les archives pour y découvrir un document original qui constatât que Bramante fut employé dans ces travaux. Nous restons donc en présence d'une supposition du conseiller de Pagave (1), supposition qui, comme nous l'avons dit, nous paraît juste, mais pour une partie seulement de ces constructions.

C'est encore à cette époque reculée que nous devons rapporter la gravure de Bramante avec l'inscription : « BRAMANTUS FECIT IN MLO. » Dans un travail précédent nous avons dû nous borner à affirmer qu'elle doit être antérieure à l'année 1488 (2).

Nous parlerons dans un paragraphe spécial de Santa Maria près S. Satiro; les parties que l'on y voit de nos jours ont été élevées à la suite de quatre ou cinq agrandissements successifs, et, lorsque Bramante quitta Milan, la façade n'était encore que commencée.

Avant de rencontrer de nouveau un document certain et daté, relatif à une œuvre de Bramante, nous sommes obligé d'avancer jusqu'à l'année 1485. Il ressort d'une pièce de comptabilité, publiée par M. Caffi (3), qu'à cette date, l'administration du grand hôpital de Milan paya à Bramante, peintre, 12 lir., 5 soldi, 6 den., pour un dessin représentant ledit hôpital, et destiné à l'ambassadeur de Venise. Ce document important nous donne la certitude qu'on avait confié à Bramante la continuation de ce grand monument, ce que d'ailleurs plusieurs auteurs avaient déjà supposé. Nous avons fait nous-mêmes en 1876 (1) l'observation suivante, qui, elle aussi, pourrait servir à constater le fait : Les meneaux des neuf fenêtres go-

(1) Mss. de Pagave, et chez C. C. p. 22, 23.
(2) Les estampes attribuées à Bramante, p. 21.
(3) Giornale, « la Lombardia » 21. Nov. 1870. Voyez Doc. Spedale. 1485. Sept. 16.

die 1876 an Ort und Stelle gemachte, eine Bestätigung unserer Ansicht enthaltende Beobachtung erwähnt werden, dass die der Strasse zugewandten, im gothischen Style gehaltenen neun Fenster des ersten Stockwerkes (1) Medaillon-Portraits im Maasswerk zeigen, von denen sechs oder sieben verkleinert dieselben Leute darstellen, die Caradosso in der berühmten Sacristei Bramante's bei S. Satiro angebracht hat; und zwar, von der Loggia aus zählend, im ersten und achten Fenster höchst wahrscheinlich den Kopf des Bramante selbst, während im zweiten Fenster das magere Gesicht des Caradosso zu sehen sein dürfte. Die Köpfe im vierten und fünften Fenster kommen nicht in der Sacristei vor.

Aus diesem Allem geht hervor : 1), dass Bramante auch einmal gothisch gebaut hat, weil es hier galt in diesem Style angefangene Theile zu vollenden (2); 2), dass wir vielleicht hier einen Anhaltspunkt haben, der Sacristei von S. Satiro kein späteres Datum als 1485 zu geben, weil um das Jahr 1486 Bramante in Bergamo malte, im Sommer 1487 Caradosso Rom besuchte, der Styl der Sacristei aber ihre Erbauung später zu setzen kaum gestatten dürfte.

Ferner wird die Annahme, Bramante habe den rechten Portikus im grossen Hofe des Spitals angefangen (was man auf den ersten Blick nicht mehr glauben sollte), bei genauer Untersuchung bestätigt; jedoch geschah dies wohl erst später.

Wir sind so zu den Jahren 1487 und 1488 gelangt, welche Bramante in Verbindung mit den zwei grössten kirchlichen Gebäuden der Lombardei, den Domen von Pavia und Mailand zeigen.

Vom Dome von Pavia soll zuerst die Rede sein. Hier müssen wir auf Einiges zurückgehen was bei einer früheren Gelegenheit über dieses Bauwerk gesagt worden war (3). In den untersten Theilen des Domes von Pavia glaubten wir unbedingt eine direkte Theilname Bramante's zu erkennen. Schon der Grundplan mit den vier polygonen Sacristeien (4) erinnert deutlich an den Grundplan von S. Peter, und beide zugleich an denjenigen von S. Lorenzo in Mailand, indem sie einen ganz ähnlichen Gedanken nur in verschiedenen Formen ausdrücken. Dazu kamen die Aussagen bei Calvi (5) und Pungileoni (6), Bramante

(1) Zwischen dem Neubau des Ricchini und der dreibogigen Mittel-Loggia, aus Terra-cotta.

(2) Um etwa zu denken, Bramante habe hier nicht die Oberleitung gehabt, scheint uns das Datum 1485 zu nahe bei seiner 1488 erfolgten Berufung nach Pavia und an den Dom von Mailand, zu liegen.

(3) Les estampes attribuées à Bramante, p. 18, 20, 23.

(4) Wie wir ihn bei Malaspina, Bl. II, sehen.

(5) G. L. Calvi, vol. II, p. 155 und 178.

(6) Vita di Bramante, p. 18, 19.

thiques du premier étage (1) de la façade sur la rue sont décorés de portraits-médaillons dont six ou sept représentent, en plus petites dimensions, les mêmes personnages que Caradosso a modelés dans la célèbre sacristie de Bramante, à S. Satiro. La première fenêtre et la huitième, en comptant à partir de la loggia, nous montrent très-probablement la tête de Bramante lui-même, tandis que la deuxième semble reproduire la maigre physionomie de Caradosso. Les têtes de la quatrième et de la neuvième fenêtre ne se retrouvent point parmi celles de la sacristie.

Nous concluons de tous ces faits : 1), que Bramante a construit, une fois du moins dans sa vie, en style gothique, parce qu'il s'agissait d'achever des parties commencées dans ce style (2); 2), que nous ne devons peut-être pas placer la construction de la sacristie de S. Satiro postérieurement à l'année 1485. En effet, en 1486, Bramante peignait à Bergame, et, dans l'été 1487, Caradosso visitait Rome; et, d'autre part, le style de la sacristie semble difficilement permettre de lui assigner une date plus avancée.

Nous trouvons aussi dans ces faits la confirmation de l'opinion suivant laquelle Bramante commença le portique de droite dans la grande cour de l'hôpital (ce dont on ne se douterait pas à première vue); mais nous pensons qu'il n'entreprit ce dernier travail que plus tard.

Nous arrivons maintenant aux années 1487 et 1488, qui mettent Bramante en rapport avec les deux plus grands monuments religieux de la Lombardie, c'est-à-dire avec les cathédrales de Pavie et de Milan. En commençant par le premier, il nous faut avant tout revenir sur certains points que nous avions mentionnés dans une étude à l'occasion de ce monument (3). Nous n'avions pas hésité à reconnaître dans les parties inférieures de la cathédrale de Pavie une influence directe de Bramante. Le plan avec les quatre sacristies (4) polygones à lui seul rappelle celui de Saint-Pierre, et tous les deux procèdent de l'église de S. Lorenzo à Milan, dont ils réalisent l'idée fondamentale par des dispositions différentes. Calvi (5) et Pungileoni (6) affirment d'ailleurs que Bramante avait fait, en 1487, un plan pour la reconstruction de cette ca-

(1) Situées entre la nouvelle construction de Ricchini et la loge du milieu, à 3 arcades, en terre-cuite.

(2) L'année 1485 nous paraît trop rapprochée de 1488, où il fut appelé à Pavie, pour penser qu'il n'ait point été ici architecte en chef.

(3) Les estampes attribuées à Bramante, p. 18, 20, 23.

(4) Tel qu'on le voit chez Malaspina, pl. II.

(5) G. L. Calvi, vol. II, p. 155 et 178.

(6) Vita di Bramante, p. 18, 19.

habe im Jahr 1487 einen Entwurf für den Neubau des Domes eingereicht. Hieraus der Schluss : es sei der gegenwärtige Dom selbst nach einer Zeichnung des Bramante begonnen worden, wie dies auch der gelehrte Architekt(1) Amati glaubte. Dem Rocchi und später dem Amadeo schrieben wir nur die Fortsetzung des Baues zu. Die zu geringe Achtung, in welcher Rocchi bei Calvi und Anderen stand, führte dazu, ihm die geringsten Theile des Domes zuzuschreiben, welche wegen des langsamen Fortschreitens des Baues und einer zeitweisen Unterbrechung in eine noch spätere Epoche fallen. Es durfte somit allerdings der Vorwurf eines Widerspruches nicht erhoben werden, den wir Calvi gemacht hatten. Allein Calvi irrt in der That.

Bei einem dritten Besuche, im Jahr 1876, musste sich die Ueberzeugung, dass Bramante der Architekt der genannten Partien des Domes sei, nur bestärken. Zuzugeben ist allerdings, dass sein Eingreifen sich auch noch auf eine andere Weise erklären lässt als die früher von mir angenommene, eine Erklärungsweise, welche ohnehin den Vortheil bietet, die bis jetzt bekannten Dokumente mit der Gesammterscheinung des Baues und des Modelles in bessere Uebereinstimmung zu bringen.

Vor Allem ist zu bemerken, dass Calvi und Pungileoni nur angenommen, nicht aber genügend bewiesen haben, Bramante sei jener « *perito architectore* » gewesen, dessen Entwurf die Behörde am 17. August 1847 an ihren in Rom weilenden Cardinalbischof sandte. Finden wir doch, dass im folgenden Jahre, bei Anlass derselben Angelegenheit, Rocchi und Amadeo (beide aus Pavia) als « *exquisitissimi ingeniarii* » bezeichnet werden (2).

Ebensowenig war es bis jetzt möglich, aus dem Gesammteindrucke des Bauwerkes den Beweis herzuleiten, dass die grossartige Conception des Ganzen nur von Bramante herrühren könne; die Durchbildung, wie sie in dem jetzigen Modell zu Tage tritt, gehört ihm nicht an : er wurde ja nur zugezogen, um in Betreff bestimmter Theile des Baues dem Rocchi aus der Verlegenheit zu helfen; und zwar bekunden seine Vorschläge nicht nur eine meisterhafte Sicherheit, sondern sie wurden auch genau ausgeführt. Es handelt sich hier um die untersten Theile des Baues, welche eben zur Annahme führten, als sei Bramante der Urheber des ganzen Domes gewesen.

In denselben Jahren 1488-90 wurde Bramante mehrere Male mit dem damals grössten kirchlichen Denkmale Italiens, dem Dome von Mailand in Be-

(1) Bei Pungileoni, op. cit., p. 71—72.
(2) Malaspina, op. cit., p. 26. n. 4.

thédrale. Nous en avions conclu, ainsi que l'avait fait précédemment le savant architecte Amati (1), que la cathédrale actuelle avait été commencée d'après des dessins de Bramante. Nous n'en avions attribué que la continuation à Rocchi, remplacé plus tard par Amadeo. Nous avions même attribué à Rocchi les plus mauvaises parties de ce monument, parce que Calvi et d'autres écrivains considèrent Rocchi comme un artiste de valeur médiocre, ce qui, d'après ce que nous avons constaté depuis, pourrait bien être un jugement trop sévère. Les parties les moins satisfaisantes datent d'une époque postérieure à Rocchi, à Amadeo et à Dolcebuono, la construction de ce monument ayant été retardée et interrompue plusieurs fois. Nous sommes donc obligé de retirer le reproche de contradiction que nous avions fait à Calvi, à cette occasion.

En 1876, nous avons visité ce monument pour la troisième fois, et nous avons été de plus en plus convaincu que les parties que nous allons signaler doivent être attribuées à Bramante. Nous avons reconnu toutefois que sa participation à l'érection de cet édifice pourrait recevoir une explication différente de celle que nous avions adoptée, explication qui présente même l'avantage de mieux mettre d'accord les documents connus jusqu'à ce jour avec le monument même, ainsi qu'avec le modèle de Rocchi.

Nous remarquons avant tout que Calvi et Pungileoni ont bien affirmé mais nullement prouvé que Bramante ait été le « *perito architectore* », dont le projet fut envoyé le 17 août 1487 par le conseil de fabrique à son cardinal-évêque, alors à Rome. Car nous voyons l'année suivante, à l'occasion de la même entreprise, Rocchi et Amadeo (tous deux de Pavie) désignés comme « *exquisitissimi ingeniarii* » (2).

Nous renvoyons à un autre paragraphe l'examen plus détaillé de cet édifice, examen dont le résultat ne prouvera en aucune façon que la grandiose conception de l'ensemble soit réellement due à Bramante. L'exécution et les détails du modèle actuel ne lui sont point imputables; toutefois, on s'est adressé à Bramante pour tirer d'embarras Christoforo Rocchi, que certaines difficultés gênaient visiblement. Les solutions présentées par Bramante à cette occasion sont celles d'un maître sûr de lui-même, aussi furent-elles exécutées exactement. Ce sont ces parties, à la base même du temple, qui pouvaient faire croire que Bramante en était l'auteur primitif.

A cette même époque, entre 1488 et 1490, Bramante dut s'occuper plusieurs fois de la cathédrale de Milan, alors le plus grand monument religieux de

(1) Chez Pungileoni, op. cit., p. 71 et 72.
(2) Malaspina, op. cit., p. 26.

rührung gebracht. Es galt die Vierungs-Kuppel und ihre Bekrönung zu bestimmen, derentwegen noch viele Meister befragt werden sollten. Eine auf diese Angelegenheit bezügliche Notiz bei Calvi (1) sagt, dass im Jahre 1488 « die *Fabbriceria* durch ihren Schatzmeister an Daniele Visconti 8 Lire zahlen liess, für am Modell des maestro Bramante geleistete Arbeiten ». Gleichzeitig hatten Pietro da Gorgonzola, Luca Paperio und Leonardo da Vinci Modelle oder Entwürfe geliefert. Keiner jedoch genügte der obersten Baubehörde (2), denn es wurde im Jahre 1490, am 19. April, abermals beschlossen, zwei neue wohlbewährte Meister zu berufen, Luca Fancelli, der Alberti's Kirche S. Andrea in Mantua ausführte, und den berühmten Francesco di Giorgio aus Siena; letzterer allein erschien in Mailand, wie wir bei Gelegenheit des Domes von Pavia schon gesehen haben, seine Vorschläge wurden angenommen, und die zwei besten lombardischen Meister, Amadeo und Dolcebuono mit der Ausarbeitung und Ausführung derselben beauftragt. Die *Fabbriceria* aber, der man sicherlich keine Uebereilung vorwerfen wird, hiermit noch nicht zufrieden, unterbreitete den Entwurf Amadeo's dem Gutachten Bramante's, und dieser, in einem ausführlichen Berichte über die ganze Angelegenheit, hebt die Leichtigkeit der Kuppel hervor und äussert darüber das dem Amadeo zukommende Lob.

C. Promis, der u. A. diese Angaben publizirt, bemerkt (3), es befinde sich im Dom-Archive eine noch unedirte Abhandlung Bramante's über den Bau dieser Kuppel (4). Die Kenntniss dieses Aktenstückes könnte möglicherweise für den spätern Neubau von S. Peter von der grössten Wichtigkeit sein und wir bedauern um so lebhafter, dass es uns wegen der durch die Dombehörden angefangenen Publikation der Akten ihres Archives versagt wurde, Einsicht davon zu nehmen. Es kann desshalb hier nur auf das hoffentlich baldige Erscheinen dieses Dokumentes aufmerksam gemacht werden (5).

Ueber das eigene Modell Bramante's für die Kuppel des Mailänder Domes fehlen die Angaben. Unzweifelhaft erscheint, dass der gothische Styl angewandt wurde. Vielleicht geben einige vorhandene kleine Skizzen Leonardo's (6) den ungefähren Begriff des-

(1) G. L. Calvi, Notizie, III, 20.

(2) Francesco di Giorgio, per cura del Cav. Saluzzo, vol. I, p. 55.

(3) Derselbe, vol. II, p. 53.

(4) Nach Cassina (Duomo di Milano) wären Bramante und Delcebuono am 24. Juni 1490 hierüber befragt worden. Nach Mongeri, l'Arte in Milano, später.

(5) Siehe am Ende dieser Biographie das soeben erschienene Dokument.

(6) Bibl. Ambrosiana, Codex Atlanticus des Leonardo, f. 262. In dem Codexe der Casa Trivulzio, ähnliche Skizzen, die ich bis kürzlich nur aus Pausen kannte, welche Herr G. Govi mir freundlich mitgetheilt hatte.

l'Italie. Il s'agissait d'arrêter définitivement la forme de la coupole centrale et son couronnement, question qui devait ensuite être soumise à plusieurs autres maîtres. Une notice qui se rapporte à cette affaire, notice publiée par Calvi (1), dit qu'en 1488 « la *fabbriceria* fit payer par son trésorier 8 lire à Daniele Visconti, pour le travail de celui-ci au modèle de maître Bramante. » Pietro da Gorgonzola, Luca Paperio et Léonard de Vinci avaient présenté simultanément des modèles ou des projets. Mais aucun de ces projets ne fut adopté par le conseil de la *fabbriceria* (2), car le 19 avril 1490 on se décida à appeler deux autres architectes de renom, Luca Fancelli, qui exécutait l'église S. Andrea à Mantoue d'après le projet d'Alberti, et le célèbre Francesco di Giorgio, de Sienne. Ce dernier vint seul à Milan, comme nous l'avons vu, à l'occasion de la cathédrale de Pavie. Ses plans furent adoptés, et leur exécution fut confiée aux deux meilleurs maîtres lombards : Amadeo et Dolcebuono. Mais la *fabbriceria,* à laquelle on ne reprochera certes pas de s'être trop pressée, fit de nouveau revoir le projet d'Amadeo par Bramante, et celui-ci, dans un rapport détaillé, vante la légèreté de la coupole et le mérite que déploya Amadeo en cette circonstance.

C. Promis, qui publie ces notices, prétend (3) que, dans les archives de la cathédrale, il se trouve un traité inédit de Bramante sur la construction de la coupole dont nous parlons (4). La connaissance de cette pièce pourrait fort bien être d'une haute importance pour l'histoire de la construction de Saint-Pierre, et nous regrettons d'autant plus vivement qu'il ne nous ait point été permis d'en recevoir communication, à cause de la publication, déjà commencée, des archives de la cathédrale. Nous ne pouvons qu'attirer l'attention sur ce document, qui, nous l'espérons, ne tardera pas à paraître (5).

Nous n'avons aucun renseignement à donner sur le modèle de Bramante pour la coupole de la cathédrale de Milan, mais il est permis d'admettre comme certain que cette œuvre ne pouvait être conçue que dans le style ogival (6). Il ne serait pas impossible que certaines

(1) G. L. Calvi, Notizie, III, 20.

(2) Francesco di Giorgio, per cura del cav. Saluzzo, vol. I, p. 55.

(3) Le même, vol. II, p. 53.

(4) D'après Cassina (Duomo di Milano), Bramante et Dolcebuono auraient été requis à ce sujet le 24 juin 1490. D'après Mongeri (l'Arte in Milano), ce serait plus tard.

(5) Voyez, à la fin de cette notice biographique, le document qui vient d'être publié.

(6) Bibl. Ambrosiana, Codex Atlanticus de Léonard, f. 262. Dans le Codex de la Casa Trivulzio, je vis récemment des esquisses semblables, que je ne connaissais que par les calques que M. G. Govi avait eu l'obligeance de me communiquer.

sen was Bramante gewollt hat : sie stellen einen Kuppelbau dar, dessen *Wölbungslinie* schon der jetzigen von S. Peter ähnlich ist, und ihr an Schönheit mindestens gleichkommt. Die Kuppel ist darin stets von Strebebögen, Fialen und anderen gothischen Formen begleitet; als Silhouetten würden sie die gegenwärtige mailändische Domkuppel weit übertreffen.

Hier also schon der zweite Fall, dass wir Bramante mit gothischen Entwürfen beschäftigt sehen. Bei An-Anlass des « fabelhaften Bramante l'antico da Milano » werden wir hierauf zurückkommen müssen.

Bei dem ganzen Vorgange ist interessant zu beobachten, dass obgleich das Modell für Vollendung des Mailänder Domes, welches Bramante 1488 einreichte, verworfen wurde, Bramante dennoch 1490 oder etwas später ein ausführliches Gutachten über den angenommenen Entwurf Anderer abzugeben hatte, und dass er der Aufforderung hiezu ohne Umstände und somit auf eine sowohl für Amadeo als ihn selber ehrenvolle Weise nachkam. Ohne neues Licht auf die gleichzeitigen Ereignisse am Dome von Pavia zu werfen, zeigt dies doch, dass man (1) zu weit gegangen ist, wenn man aus den dort geschilderten Verhältnissen hat schliessen wollen, *dass Bramante verweigert* hätte, sich ferner mit den Arbeiten des Domes abzugeben, sobald Rocchi mit der Ausführung dieses grossartigen Bauwerkes beauftragt worden war, und nachdem Bramante's eigene frühere Pläne nicht angenommen worden waren. —

Diese Begebenheiten beweisen, dass Bramante schon seit langer Zeit als angesehener Meister im Mailändischen gelebt hatte. Wollte man im Gegentheil annehmen, er sei erst kurz vor jener Zeit hinberufen worden, so müsste eine andere, schon vorhergehende bedeutende Stellung diese Berufung veranlasst haben, von welcher jedoch keine Kunde auf uns gekommen ist. Allerdings war er nicht der einzige Architekt von Einfluss; wir sehen, neben ihm, die namhaften einheimischen Meister Amadeo, Rocchi, Dolcebuono, Rodari, mit der Ausführung der wichtigsten Bauten, wie z. B. der Dome von Mailand und Pavia, der Fassade der Certosa bei Pavia, sowie des Domes von Como beauftragt.

(1) Marchese Ricci, II, p. 640.

petites esquisses de Leonard de Vinci nous donnassent jusqu'à un certain point un aperçu de l'idée de Bramante; ces esquisses représentent une coupole dont la *courbure* rappelle celle du dôme actuel de S. Pierre et qui ne lui serait nullement inférieure en beauté. Nous y voyons toujours la coupole accompagnée d'arcs-boutants, de pinacles et d'autres détails de style ogival; comme silhouette, les esquisses dont il est question présentent un caractère plus monumental que le couronnement actuel de la cathédrale de Milan.

Nous avons donc ici pour la seconde fois l'occasion de voir Bramante occupé à des projets de style gothique, et nous serons obligé de revenir sur ce point à l'occasion du personnage imaginaire appelé « Bramante l'ancien de Milan ».

Dans tout ceci, il y a une remarque intéressante à faire : bien que le modèle pour l'achèvement de la cathédrale de Milan, présenté par Bramante en 1488, n'eût point été accepté, on demanda à Bramante un avis détaillé sur le projet adopté en 1490 ou plus tard, avis qu'il donna, ce semble, sans aucun sentiment de vanité froissée, mais plutôt d'une manière qui ne fait pas moins honneur à lui-même qu'à l'Amadeo. Sans nous rien apprendre sur l'affaire contemporaine de la cathédrale de Pavie, ceci prouve cependant (1) qu'on a été trop loin en concluant que Bramante aurait certainement refusé de se mêler encore des travaux en question, après que Rocchi avait été chargé de l'exécution de ce grand monument, et alors que les plans présentés par Bramante lui-même pour cet édifice n'auraient pas été adoptés. —

Tous ces événements prouvent que Bramante avait déjà vécu depuis longtemps dans le Milanais avec la réputation d'un maître très-considéré. Si, au contraire, on voulait admettre qu'il n'y avait été appelé que peu avant cette époque, on serait amené à soutenir qu'il avait occupé ailleurs auparavant une position importante qui avait motivé cet appel et dont une trace quelconque serait sûrement parvenue jusqu'à nous. Or, nous n'avons aucune indication de ce genre, et cette hypothèse doit être rejetée. Bramante n'était d'ailleurs point le seul architecte jouissant d'une situation importante; nous voyons à côté de lui des artistes milanais, tels que l'Amadeo, Rocchi, Dolcebuono, les Rodari, chargés précisément d'exécuter les travaux les plus importants, de construire par exemple les cathédrales de Milan et de Pavie, la façade de la Chartreuse près de cette dernière ville, et la cathédrale de Côme.

(1) Marchese Ricci, II, p. 640.

Leider wissen wir fast nichts über Bramante's amtliche Stellung, sowie über sein persönliches Verhältniss zu den genannten Meistern. Der Hergang am Dome von Mailand, die Anhänglichkeit seines mailändischen Schülers Cesariano, der Name *Bramantino,* den ein anderer mailändischer Schüler Bartolommeo Suardi annahm, die Bezeichnung « *stile Bramantesco* », die man später den Werken der Frührenaissance in der Lombardei gab, lässt wenigstens vermuthen, Bramante sei von den einheimischen Meistern ohne Neid anerkannt worden.

Vergleichen wir nun aber auf's sorgfältigste die Formengebung der anerkannten und sichern Werke des Bramante mit derjenigen an den Bauten dieser gleichzeitigen lombardischen Fachgenossen, und es wird sich die Möglichkeit ergeben, Bramante mit einiger Sicherheit Arbeiten zu vindiziren, welche sonst als anonyme galten oder andern Meistern zugeschrieben wurden.

Vor allen Dingen gestattet uns dieses Studium, für Bramante eine Arbeit zu beanspruchen, mit welcher, so viel wir wissen, sein Name noch nie in Verbindung gebracht worden war. Gerade zu der Zeit, wo wir ihn öfters in Angelegenheiten der Dome von Pavia und Mailand um Rath gefragt sehen, finden wir ihn, im Jahre 1491, mit der äussern Verkleidung des Schiffes des zwar nur viertgrössten aber edelsten kirchlichen Gebäudes der Lombardei, der Cathedrale von Como beschäftigt.

Es liesse sich dagegen sagen, dass nirgends der Name Bramante's in den Registern des Dom-Archives vorkomme, und dass unsere Behauptung gegenüber der deutlichen, feierlichen und durch notariellen Akt am 20. Juli 1487 (1) erfolgten Ernennung des Meisters Tomaso de Rodario de Marogia zum *Bildhauer* und *Ingeniere* der Cathedrale bis zu deren Vollendung unhaltbar sei, da letzterer dieses Amt wahrscheinlich bis 1526 inne hatte. Wir glauben nichtsdestoweniger durch eine Reihe von sicheren Thatsachen und durch die gerade in Como leichter als anderswo anzustellende Vergleichung der verschiedenen Theile der Arbeit unter einander die Richtigkeit der aufgestellten Ansicht beweisen zu können.

Im Jahre 1486 wurde in Como mit einem den Arbeitern gegebenen Festessen die Vollendung der gothischen Fassade durch Maestro Luchino da Milano (2) gefeiert. Es galt nun an die äussere Verkleidung des Langhauses sowie an den Neubau des Chores (cappella

(1) Ciceri, Selva di notizie autentiche, Como, 1811, p. 80, und gefällige Mittheilungen unseres Freundes H. Courajod, der das Dokument im Archiv, Lib. C., f. 214 v. geprüft hat.

(2) Ciceri, p. 79.

Malheureusement, nous ne savons rien sur les relations, soit officielles, soit personnelles, de Bramante avec ces maîtres. Cependant, les faits que nous venons de signaler au sujet de la cathédrale de Milan, l'attachement du Milanais Cesariano pour Bramante dont il était élève, le nom de *Bramantino* qu'adopta un autre Milanais, Bartolommeo Suardi, également élève de Bramante, la dénomination de « *stile bramantesco* » appliquée plus tard aux œuvres de la « proto-renaissance » en Lombardie, tout cela nous permet du moins de supposer que Bramante vivait en bonne intelligence avec ses collègues de la Lombardie.

Un point qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est l'étude et la comparaison la plus consciencieuse des œuvres de ces maîtres lombards avec les travaux parfaitement authentiques du grand architecte d'Urbin. En dehors de son intérêt réel, cette comparaison nous fournit le moyen de revendiquer pour Bramante tel travail dont l'auteur véritable était resté inconnu, ou avait même été peut-être cherché ailleurs.

Le premier travail que nous pourrons ainsi restituer à Bramante a toujours passé pour être l'œuvre de T. Rodari. C'est précisément à l'époque où Bramante était souvent consulté pour les cathédrales de Pavie et de Milan (1491), qu'il fut appelé à concourir à l'achèvement extérieur de la nef de la cathédrale de Côme, qui, sous maints rapports, est la plus belle des églises de la Lombardie, quoique par ses dimensions elle occupe seulement le quatrième rang.

On nous objectera sans doute que le nom de Bramante ne se trouve point dans les registres des archives de cette cathédrale, et que notre opinion est insoutenable vu la nomination solennelle, par acte notarié en date du 20 juillet 1487 (1), de maître Tomaso de Rodario de Marogia comme *sculpteur* et *ingénieur* de la cathédrale jusqu'à l'achèvement de celle-ci, fonctions que l'on trouve remplies par Rodari jusqu'en 1526 environ. Nous croyons néanmoins pouvoir prouver la justesse de notre assertion par une série de faits positifs et par la comparaison des différentes parties de l'œuvre entre elles, comparaison plus facile à établir dans la cathédrale de Côme que dans la plupart des autres édifices.

En 1486, on célébra par un banquet donné aux ouvriers l'achèvement de la façade gothique terminée par Luchino da Milano (2). Il s'agissait après cela de commencer le revêtement des façades latérales et la construction du chœur (cappella maggiore), pour lequel

(1) Ciceri, Selva di notizie autentiche, Como, 1811, p. 80, et communications de notre ami M. Courajod qui a vérifié l'exactitude du document dans les archives de la cathédrale. Lib. C., fol. 214 v.

(2) Ciceri, p. 79.

maggiore), für welche 1487 ein erstes Modell hergestellt wurde (1), zu schreiten. Wer dieses Modell gearbeitet hat, ist nicht bekannt, denn um diese Zeit starb Luchino und wurde am 20. Juli durch Tomaso Rodari ersetzt, und leider fehlen in dem Bande C, der diese Ernennung Rodari's enthält und der die Jahre 1485-1489 umfasst, 193 Seiten (2), gerade die Zeit betreffend, in welcher Bramante, wie wir sehen werden, die Zeichnungen geliefert haben muss. Dass aber die Würde, zu welcher Rodari soeben ernannt worden war, das Befolgen eines Entwurfes von Bramante durchaus nicht ausschliesst, geht aus folgenden Umständen hervor.

Rodari's zahlreiche, schöne, oft unterzeichnete und datirte Arbeiten an der Cathedrale von Como lassen ihn vor Allem als gewandten Bildhauer und Ornamentist, weniger als eigentlichen Architekt erscheinen, wesshalb er auch bei seiner Ernennung zuerst in dieser Qualifikation angeführt wird : « *fabricator figurarum* (3) » und « *ingenierius fabrice* ». Dann aber sehen wir, dass jedes Mal wo es sich um grössere eigentlich architektonische Arbeiten handelte, im Baufach gewandtere Meister zu Rathe gezogen wurden, wie Amadeo (1510) und Cristoforo Solari (1519), der dann auch bei dem ausgeführten Chorbaue das Modell Rodari's bedeutend und mit Glück verbesserte (4).

Geschah dies also zu Zeiten wo Rodari bereits dreiundzwanzig und zuletzt gar zweiunddreissig Jahre lang mit Ruhm dem Baue vorgestanden hatte, um wie viel leichter ist es anzunehmen, dass es schon *gleich Anfangs geschehen sei,* als er eben erst in sein Amte eingetreten war. Es galt damals die äussere Erscheinung des Domes und den Neubau des Chores in den wichtigsten Beziehungen zu bestimmen, und da wird die Baudeputation des Domes nicht unterlassen haben, einen erfahrenen Architekten herbei zu ziehen.

Die Vermuthung, man habe sich an einen von denjenigen Meistern gewandt, welche in ähnlichen Angelegenheiten um diese Zeit zu den Cathedralen von Pavia und Mailand berufen worden waren, liegt auf der Hand. Nun liefert aber der Vergleich einiger Theile des Baues von besonders maassvoller Schönheit mit den von T. Rodari ausgeführten und von ihm datirten den Beweis, dass wir es mit zwei verschiedenen Meistern zu thun haben. Rodari wäre nicht im Stande gewesen jene Partien zu schaffen, und, dürfen wir hinzufügen, auch keiner der übrigen lombardischen Meister. Die betreffenden Theile

(1) Ciceri, p. 79.
(2) Derselbe, p. 80.
(3) Ibidem.
(4) Siehe den § über Como.

on fit un premier modèle en 1487 (1). Nous ignorons le nom de l'auteur de ce modèle, car à cette époque Luchino mourut et fut remplacé le 20 juillet par Tomaso Rodari. Malheureusement, dans le volume C, qui contient la nomination de Rodari et qui se rapporte aux années comprises entre 1485 et 1489, il manque 193 pages (2). Dans ces pages il pouvait fort bien être question des dessins qui, comme nous le verrons, furent exécutés alors par Bramante. D'ailleurs, la dignité dont avait été revêtu Rodari n'excluait nullement pour lui l'obligation de se soumettre à un projet de Bramante. C'est ce qui ressôrt manifestement des circonstances suivantes.

Et d'abord, les beaux et nombreux travaux, souvent datés et signés, que Rodari fit pour la cathédrale de Côme, révèlent plutôt un habile sculpteur et un ornemaniste distingué, qu'un architecte proprement dit. Voilà ce qui explique pourquoi, lors de sa nomination, il fut d'abord désigné comme « *fabricator figurarum* (3) et *ingenierius fabrice* ». Aussi voyons-nous que, chaque fois qu'il s'agissait de travaux d'architecture plus considérables, on fit venir des maîtres plus versés dans l'art de bâtir, comme l'Amadeo (1510) et Cristoforo Solari (1519). C'est à ce dernier que nous sommes redevables des améliorations considérables apportées au modèle de Rodari pour l'exécution du chœur (4).

Si un tel fait pouvait avoir lieu dans la vingt-troisième et même dans la trente-deuxième année de la direction des travaux entrepris par Rodari, on ne peut admettre, à plus forte raison, qu'une intervention analogue se soit produite quand Rodari *venait d'être nommé* au poste de « fabricator figurarum et ingenierius fabrice ». Il ne s'agissait alors, en effet, de rien moins que de fixer l'aspect extérieur de la cathédrale et la construction d'un nouveau chœur, travaux qui méritaient bien d'être soumis à un architecte renommé.

Il est donc bien naturel de supposer qu'on se soit adressé à l'un des architectes qui, à cette même époque et dans des circonstances semblables, avaient été appelés aux chantiers des cathédrales de Pavie et de Milan. En comparant maintenant certaines parties du monument, qui nous paraissent d'une beauté exceptionnelle, avec celles qui furent exécutées et datées par Rodari, nous trouvons qu'elles doivent nécessairement provenir de deux maîtres différents. Ni T. Rodari, ni même, ne craignons pas de le dire, aucun autre des architectes lombards n'eût été capable de créer les parties en question. Ce sont la porte de la façade laté-

(1) Ciceri, p. 79.
(2) Le même, p. 80.
(3) Ibidem.
(4) Voyez le § sur Côme.

sind : das Portal auf der rechten Seitenfassade des Langhauses und die drei östlich davon gelegenen Fenster. Neben dem Portal auf einer Inschrifttafel steht :

rale de droite, et les trois fenêtres à l'est de cette dernière. Nous lisons l'inscription suivante à côté de la porte :

HEC PORTA ĪCEPTA FVIT DIE 6 MESIS
IVNIY 1491 (1)

Werfen wir unsere Blicke aber auf die Arbeiten Rodari's am Dome von Como, die Altäre von S. Lucia (1492) und S. Apollonia, auf den der Addolorata (1498), auf die Monumente der beiden Plinius (ebenfalls 1498), besonders aber die unserem Portale symmetrisch gegenüberliegende « Porta della Rana », so muss jeder Zweifel schwinden. Letzteres Thor, auf welchem die Namen Jacobus und Thomas Rodari, sowie die Jahreszahlen 1507, MVD (1505) und IX (1509) stehen, ist trotz seiner Schönheit nichts als eine überladene Copie des rechten Portals und steht demselben künstlerisch so weit nach, dass man mit Sicherheit behaupten darf, Rodari, welcher doch 1505-1509 auf einer reiferen Entwicklungsstufe sich befand als 1491, sei durchaus unfähig gewesen, das rechte Portal und die drei dazu gehörigen Fenster ohne Zeichnungen Bramante's, ja sogar ohne dessen persönliche Ueberwachung auszuführen.

Ferner aber findet man weder in der gleichzeitig von Amadeo angefangenen Prachtfassade der Certosa von Pavia, noch an seiner Capella Colleoni, noch an den Werken anderer Lombarden in Como, Lugano, Tirano, Cremona, Pavia oder Mailand (mit Ausnahme der Werke von Bramante selbst) irgend ein Stück das sich an Vortrefflichkeit mit diesen messen könnte.

Was Amadeo vor allen Dingen von der Autorschaft an diesen Theilen ausschliesst, ist der Umstand, dass er selbst in der Certosa dieses Portal in den zwei zu den Sakristeien führenden Thüren nachgebildet hat. Es sind die Thüren mit den herrlichen Reliefköpfen mailändischer Herzoginen. Obgleich diese von so entzückender Schönheit sind, dass, wären sie von Leonardo da Vinci selbst, man sie sich nicht reizender denken könnte, so bleibt doch Amadeo, sowohl in architektonischer Beziehung als in der Vertheilung des Ornamentes, bei diesem Werke weit hinter dem maassvollen Portale von Como zurück.

Zwei ähnliche Thüren befinden sich an der nach Bramante's Zeichnung (aber erst nach seinem Tode)

(1) Irrthümlich in der Guida von 1860 : 6 Mens Julii, 1495.

Si maintenant nous passons en revue les travaux de Rodari dans la cathédrale de Côme, si nous examinons les autels de Santa Lucia (1492) et de S. Apollonia, celui de l'Addolorata (1498), les monuments des deux Pline, également de 1498, et avant tout la fameuse porte « *della Rana* », symétriquement opposée à la porte mentionnée plus haut, il ne sera plus permis de douter de la différence d'origine que nous signalons. La porte « *della Rana* », sur laquelle nous lisons les noms de Jacobus et de Thomas Rodari, ainsi que les dates de 1507, MVD (1505) et IX (1509), n'est, malgré sa beauté, qu'une copie surchargée de la porte de droite. Elle lui est surtout bien inférieure en valeur artistique, de sorte que l'on peut admettre comme certain que Rodari, qui pourtant devait s'être plutôt perfectionné dans l'espace de temps écoulé depuis 1491 jusqu'en 1505 et 1509, aurait été absolument incapable d'exécuter en 1491 la porte de droite et les trois fenêtres attenantes sans avoir des dessins détaillés de la main de Bramante, et même, ce nous semble, sans être dirigé par lui.

Enfin nous n'avons rien trouvé qui pût être comparé à ces diverses œuvres soit dans la façade de la Chartreuse de Pavie, commencée à cette époque par Amadeo, soit dans la chapelle Colleoni, du même artiste, soit dans les productions des architectes lombards à Côme, à Lugano, à Tirano, à Crémone, à Pavie ou à Milan, en exceptant toutefois les créations de Bramante.

Ce qui exclut particulièrement Amadeo de l'honneur d'avoir créé les parties en question, est le fait qu'il a lui-même copié la porte de la cathédrale de Côme en construisant celles qui du transept s'ouvrent sur les deux sacristies dans la Chartreuse de Pavie. Bien que l'une d'elles soit décorée de ces médaillons avec les profils des duchesses de Milan, d'un travail si exquis que, fussent-elles de la main de Leonard, on ne saurait se les figurer plus belles, Amadeo n'a cependant, ni dans l'architecture de ces portes, ni dans la distribution des ornements, atteint les qualités qui distinguent la porte de la cathédrale de Côme.

La *Madonna di Piazza* à Busto Arsizio, église construite d'après les plans de Bramante, mais après

(1) Le guide de 1860 se trompe en écrivant : 6 Mens Julii 1495.

ausgeführten Kirche « la Madonna di Piazza » in Busto Arsizio. Sie zeigen das Motiv zweier concentrischer, durch Kreise oder Füllungen verbundener Bögen, welches, so viel wir wissen, nicht vor Bramante (1) angetroffen wird, und das wie wir sehen werden stets auf ihn selbst oder seinen Einfluss hindeutet. Die Thüre in Como zeigt aber vielleicht auch zum ersten Male (mit dem Fenster von S. Radegonda?) die von Bramante beliebte, möglicher Weise von den Fenstern der Porta de' Borsari in Verona entlehnte, geradlinige Umrahmung der Bögen.

Bei genauer Prüfung der Arbeiten Rodari's am Langhause von Como kommt man immer mehr zur Ueberzeugung, das Thor und die drei dazugehörigen Fenster seien als Werke Bramante's zu betrachten. Auch die Zeichnung dieser Fenster ist von der grössten Anmuth und phantasiereicher Durchbildung. Das erste (vom Querschiff an) zeigt in sehr schräger Leibung einen Schlussstein von beinahe gewagter Grösse. Dieselbe Anordnung findet sich innen an der Ostmauer des rechten Querschiffes der Certosa von Pavia, allerdings nur in Malerei, als Fensterumrahmung angewandt; offenbar eine Nachbildung des Motives von Como, und nicht etwa umgekehrt.

Die prächtige Fülle in der Composition der beiden wirkungsvollen Hauptgesimse, die Friese, die maassvolle Profilirung der Strebepfeiler mit ihren von Atlanten getragenen Wasserspeiern, lassen schliessen, dass man auch in diesen Theilen der Zeichnung Bramantes gefolgt sei, er selber aber nicht mehr die Ausführung überwacht habe.

Nach Obigem sind wir also berechtigt, *am Langhaus der Cathedrale von Como die äussere architektonische Erscheinung der Seitenfassaden im Wesentlichen Bramante zuzuschreiben.*

Ein Theil dieser Elemente, wie Strebepfeiler und Gesimse, wurden später am schönen und mit Recht berühmten Chor- und Querschiffbaue herumgeführt; man kann folglich behaupten, dass auch zur äusseren Erscheinung dieser Theile Bramante einen bestimmten Rahmen gegeben habe. So weit aber dürfen wir doch nicht gehen, wie öfters geschehen ist, gerade diese Theile als nach einem Entwurfe Bramante's ausgeführt zu betrachten. Die im Domarchive aufbewahrten Dokumente, sowie die beiden Modelle von T. Rodari und Cristoforo Lombardo, genannt « il Gobbo », zeigen aufs schlagendste, dass sie ihre Entstehung in der gegenwärtigen Gestalt der namhaften Verbesserung des Rodari'schen Modelles durch Solari zu ver-

(1) Siehe den Paragraph über S. M. presso S. Satiro.

sa mort seulement, possède deux portes semblables. Dans toutes ces portes on retrouve le motif de deux arcs concentriques reliés par des cercles ou par des panneaux, motif qui ne se rencontre point, à ce que nous croyons, avant Bramante (1), et qui révèle toujours son influence soit directe, soit indirecte.

La porte de Côme nous montre en outre, pour la première fois peut-être (avec S. Radegonda?), l'encadrement rectiligne du plein cintre, forme affectionnée par Bramante, et qu'il pourrait bien avoir empruntée aux baies de la porte « de' Borsari » à Vérone.

En étudiant les travaux de Rodari dans la nef de la cathédrale de Côme, on arrive donc à se convaincre que la porte et les trois fenêtres mentionnées plus haut ne peuvent être que des œuvres de Bramante. Le dessin de ces fenêtres, où se déploie l'imagination la plus heureuse, est d'une parfaite élégance. La première, à partir du transept, est ornée d'une clé de voûte dont la grandeur pourrait presque sembler risquée, appliquée dans un tableau très-évasé. Le même ajustement se trouve également à la Chartreuse de Pavie dans une fenêtre percée dans le mur Est du transept de droite, mais seulement en peinture, comme encadrement de la fenêtre à l'intérieur. C'est évidemment une répétition du motif de Côme; ce n'est pas l'inverse qui a eu lieu.

La beauté et l'ampleur du dessin des deux corniches principales, le détail sobrement profilé des contreforts avec leurs gargouilles en forme d'urnes portées par des atlantes, nous font présumer que ces parties, elles aussi, furent exécutées d'après des dessins de Bramante, sinon après son départ, du moins en dehors de sa surveillance.

En résumé, *dans la cathédrale de Côme,* nous sommes en droit d'attribuer *à Bramante l'aspect général du revêtement extérieur des façades latérales de la nef.*

Une partie de ces éléments (les contre-forts et les corniches) fut répétée lorsque plus tard on construisit les trois bras de la croix, dont la beauté est justement célèbre. On peut donc encore ici affirmer que le cadre en quelque sorte de l'architecture extérieure de ces tribunes a également été fourni par les données précédentes dues à Bramante. Cependant, il ne nous est pas permis de les attribuer directement à un projet de ce grand artiste, comme on l'a fait souvent. Les documents des archives de la cathédrale, ainsi que les deux modèles de Rodari et de Cristoforo Lombardo, surnommé « il Gobbo », font voir d'une manière concluante que la forme actuelle de ces tribunes est due à une amélioration notable du modèle de Rodari par

(1) Voyez le paragraphe relatif à S. M. près S. Satiro.

danken haben. Wegen der Wichtigkeit dieser Theile für S. Peter werden wir in einem besondern Paragraphen auf sie zurückkommen, da sie wie ein theilweises Echo der Entwürfe Bramante's zu uns herüberklingen.

Das Jahr 1491, in welchem die Thüre Bramante's am Dome zu Como angefangen wurde, hat uns veranlasst, der erst im gleichen Jahre durch Amadeo ernstlich (1) in Angriff genommenen Fassade der Certosa von Pavia zu gedenken. Auch diese ist schon irrthümlicher Weise dem Bramante (2) zugeschrieben worden (3). Nirgends aber erblicken wir hier seinen Einfluss. In demselben Jahre 1491 (4) begann Dolcebuono für S. Maria presso S. Celso die Entwürfe herzustellen, welche der gegenwärtigen Gestalt dieser Kirche zu Grunde liegen. Auch diese gehört zu den Bauten welche immer wieder auf Bramante zurückgeführt werden. Wir selbst hatten beim ersten Besuche dieser Meinung Glauben geschenkt : die von G. L. Calvi publizirten Dokumente, sowie eine nähere Bekanntschaft mit dem Bauwerke geben dasselbe endgültig dem Dolcebuono zurück (5); man erkennt aber daran, dass dieser von allen lombardischen Meistern dem Bramante bei weitem am nächsten stand. Die Quelle aus der seine Werke entspringen ist zwar nicht so reich, die Verhältnisse sind nie ganz vollendet, die Profile nicht « ausnahmslos » schön wie bei Bramante, aber wenn wir ihn so zu sagen nicht zu den Allerersten rechnen, haben wir gerade zeigen wollen, wie hoch wir ihn stellen. Im Reichthum der ornamentalen Phantasie möchten vielleicht einige « *Lombardi* » sowohl im Mailändischen als in Venedig dem Bramante näher stehen als er; an freiem Verständniss des Klassischen aber keiner, selbst nicht Cristoforo Solari.

Von wem die schöne Vorhalle von S. M. presso S. Celso herrühre, hat man bis jetzt in Mailand nicht ermittelt; die von Calvi erwähnten Dokumente stellen aber fest dass ihre Gestalt 1513 noch nicht bestimmt war. Genannt werden ein gewisser Cesare, dann Cristoforo Salari und Zenale (6). Diese Vorhalle beweist mit dem Inneren des Chorbaues von Como, dass man zur Zeit von Bramante's Tod den Styl seiner

(1) G. L. Calvi, II, 180.

(2) Saggio sopra l'Arch. gotica. Livorno, stamp. Marco Coltellini 1764, und Nouvelle Biographie universelle, Firmin Didot, par Hœfer, VII, p. 231.

(3) Caffi (Giornale, la Lombardia, 2 nov. 1870) sagt dass er während jahrelanger Forschungen nirgends dem Namen Bramante's in den hierauf bezüglichen Archiven begegnet sei.

(4) G. L. Calvi. II. 180.

(5) Dass die von Casati publizirte Fassade nicht von Bramante sei, haben wir schon in den « Estampes attribuées à Br. », p. 23, gesagt; die Bekrönung erinnert an jene der Cathedrale von Cremona.

(6) G. L. Calvi, II, 125, 186, 222, 227.

Cristoforo Lombardo. A cause de l'importance de ces parties pour Saint-Pierre de Rome, nous y reviendrons dans un paragraphe spécial, car elles arrivent à nous comme un écho partiel des projets de Bramante pour le grand monument de la renaissance.

L'année 1491, pendant laquelle la porte de Bramante à la cathédrale de Côme fut commencée, nous a amené à parler de la façade de la Chartreuse de Pavie, qui fut commencée la même année par Amadeo (1). On a été jusqu'à attribuer cette façade à Bramante (2), mais certainement par erreur (3). Nous n'y voyons nulle part la trace de sa main. C'est aussi en 1491 (4) que Dolcebuono commença les projets relatifs à S. Maria presso S. Celso, projets auxquels cette église est principalement redevable de sa forme actuelle. Cet édifice est un de ceux qui furent pendant longtemps attribués à Bramante. Nous avions nous-mêmes adopté cette opinion en le visitant pour la première fois. Les documents publiés par G.-L. Calvi, ainsi qu'une connaissance plus approfondie du monument, doivent le faire attribuer définitivement à Dolcebuono (5); toutefois on y reconnaît aisément que de tous les architectes lombards, celui-ci est le maître qui ressemble le plus à Bramante. Il est vrai que la source d'où jaillit son inspiration n'est point aussi riche, que les proportions sont moins parfaites et les profils moins invariablement beaux que chez Bramante; mais Dolcebuono, sans atteindre à la plus haute perfection, mérite une grande estime. Au point de vue de la fécondité de l'invention ornementale, quelques-uns des « *Lombardi* », soit à Milan, soit à Venise, pouvaient bien approcher plus que lui de Bramante, mais aucun assurément, pas même Cristoforo Solari, ne le suivait de si près que Dolcebuono dans la pratique de ce style épuré qui alors n'avait pas encore le nom de *classique*.

On n'a pas jusqu'à présent réussi à déterminer d'une manière certaine l'auteur du beau portique de S. M. presso S. Celso, bien que l'on y trouve le nom d'un certain Cesare, ainsi que ceux de Cristoforo Solari et de Zenale (6). Les documents cités par Calvi font voir d'une manière certaine que la forme de l'édifice n'était pas encore arrêtée en 1513. Ce portique ainsi que l'intérieur du chœur de la cathédrale de

(1) G. L. Calvi, II, 180.

(2) Saggio sopra l'Arch. gotica. Livorno, stamp. Marco Coltellini 1764, et Nouvelle Biographie universelle, Firmin-Didot, par Hœfer, VII, p. 231.

(3) Caffi (Giornale la Lombardia, 2 nov. 1870) dit que, dans les recherches auxquelles il s'est livré au sujet de ce monument pendant de longues années, il n'a jamais rencontré le nom de Bramante.

(4) G.-L. Calvi, II. 180.

(5) Nous avons déjà dit dans un autre travail (les Estampes attribuées à Bramante, p. 23) que le dessin pour la façade de S. Maria près S. Celso publié par M. C. Casati n'est point de Bramante; le couronnement rappelle celui de la cathédrale de Crémone.

(6) G.-L. Calvi, II, 125, 186, 222, 227.

letzten Zeit eben so gut in Mailand als in Rom handzuhaben wusste.

Zur Erklärung dieser Thatsache erwäge man Folgendes. War auch Bramante als fertiger Meister nach der Lombardei gekommen, hatte er auch den neuen Styl dort nicht eingeführt, so war seine Thätigkeit daselbst doch eine so grossartige gewesen, sein Einfluss wahrscheinlich noch grösser (1) als gegenwärtig angenommen wird, und sein Aufenthalt in der Stadt schliesslich von so langer Dauer, dass man ihn mitunter «*Bramante da Milano*» (2) nannte. Es begreift sich daher leicht, dass die von ihm entwickelte Pflanze nur dem gegebenen Impulse folgend, ihre Frucht zur Reife brachte (3), und zwar auf so zu sagen einheimischem Boden; daher bewahren auch die besten lombardischen Werke dieser Periode in einzelnen Theilen eine dieser Gegend eigene Anmuth und Frische, die wir selbst nach den Werken der Römischen Schüler und Nachfolger Bramante's, Peruzzi und Raphael nicht ausgenommen, freudig begrüssen.

Um die Betrachtung der lombardischen Meister, die neben Bramante wirkten, weniger zu zerstückeln, musste die chronologische Reihenfolge der Werke des Meisters unterbrochen werden. Wir kehren zu derselben zurück.

Es folgen nun die meisten derjenigen Werke, welche dem Bramante allseitig zugestanden werden und bei denen wir deshalb kürzer verweilen können. Man wird es nicht erstaunlich finden, dass Bramante, der nun schon achtzehn bis zwanzig Jahre in Mailand zugebracht hatte (4) und mit der Zeit ein bekannter Meister geworden war, zuweilen mit neuen Bauten überhäuft war; so namentlich im Jahre 1492, zu welchem wir jetzt übergehen müssen um wieder sichere Daten seiner Wirksamkeit zu finden.

Hier finden wir nun, dass am 17. Februar in Angelegenheit der « Canonica di S. Ambrogio », im Namen Bramante's eine Bezahlung gemacht wird (5), ferner, unter dem 11. September, dass ein Contract nicht zur Ausführung gelangte weil der Klosterhof verändert wurde, und zwar auf Bramante's eigenen Entschluss hin « *che fu fatto mutazione del Claustro come ordinò Bramante* »... (6). Ja wir erfah-

(1) Calvi's Ansicht, II, p. 237. Bramante sei viel weniger als Architekt, dagegen viel mehr als Maler thätig gewesen, als gewöhnlich angenommen wird, ist wie so vieles andere über Bramante bei ihm unhaltbar.

(2) Siehe unseren § « Bramante da Milano ».

(3) Ob hiezu etwa die Rückkehr Leonardo's beigetragen, vermögen wir nicht zu sagen.

(4) Nach Andern wäre er erst um diese Zeit hergekommen!

(5) Dok. S. Ambrogio, Canonica. 1492. Febr. 17.

(6) Dok. S. Ambrogio, Canonica. 1492. Sept. 11.

Côme prouve qu'à l'époque de la mort de Bramante on ne maniait guère moins bien en Lombardie qu'à Rome même le style de sa dernière période.

Pour expliquer ce fait, il faut considérer les circonstances suivantes : Bramante était arrivé à Milan à l'état de maître accompli, et, bien qu'il n'y eût point introduit le nouveau style, son activité avait été telle, il avait étendu son influence sur une sphère si considérable (1), et son séjour dans la capitale de la Lombardie avait été si prolongé, qu'on le nommait parfois « *Bramante da Milano* » (2). On conçoit donc aisément que la plante qu'il y développa en suivant l'impulsion donnée put voir mûrir son fruit sur un sol en quelque sorte natal (3); aussi les meilleures œuvres lombardes de cette époque conservent-elles dans certaines parties une fraîcheur et un charme qui sont particuliers à ces contrées, et que l'on est heureux de rencontrer même après avoir vu les édifices élevés par les élèves et les successeurs romains de Bramante, sans même en excepter un Peruzzi et un Raphaël.

Nous avons été obligé d'interrompre pour un moment l'étude chronologique des œuvres de Bramante, afin de rendre plus claires les quelques considérations qu'il était utile de présenter sur les maîtres lombards contemporains. Reprenons l'ordre que nous nous sommes tracé.

Nons arrivons maintenant à la plupart des œuvres généralement incontestées du grand maître, et sur lesquelles, par cette raison, nous aurons besoin de moins insister. On ne s'étonnera point de voir que Bramante, qui avait séjourné pendant dix-huit ou vingt années à Milan (4), temps suffisant pour s'y faire connaître, était souvent surchargé de travaux. En tout cas, nous pouvons constater ce fait en 1492, époque à laquelle nous sommes obligé de nous transporter pour retrouver des traces authentiques de son activité.

Nous voyons d'abord, en date du 17 février, un paiement fait au nom de Bramante, pour affaires de la « Canonica de S. Ambrogio » (5), puis, le 11 septembre, un contrat annulé à cause d'un changement dans la disposition projetée de ce cloître, changement survenu par décision de Bramante, « *perchè fù fatto mutazione del Claustro come ordinò Bramante*... (6). » Enfin, nous apprenons que, le 19 sep-

(1) L'opinion de Calvi, II, p. 237, d'après laquelle Bramante aurait beaucoup plus exercé la profession de peintre que celle d'architecte pendant son séjour en Lombardie, n'est guère plus soutenable que tant d'autres émises par cet écrivain au sujet de Bramante.

(2) Voyez notre § « Bramante da Milano ».

(3) Nous ne saurions dire si le retour de Léonard de Vinci y a été pour quelque chose.

(4) D'après d'autres, il n'y serait arrivé que vers cette époque!

(5) Doc. S. Ambrogio, Canonica, 1492. Febr. 17.

(6) Doc. S. Ambrogio, Canonica, 1492. Sept. 11.

ren, dass am 19. September (1) der Herzog Lodovico, auf dessen Kosten der Bau unternommen werden sollte, selbst nach der Canonica kam und in Gegenwart des Chorherrencapitels befahl : « es solle Meister Bramante diese Canonica zeichnen und erfinden wie es ihm einleuchte. » « Und er machte die Zeichnung », heisst es weiter. Indem der Herzog Bramante hier freie Hand liess, genehmigte er also die von diesem acht Tage früher befohlene Veränderung in der bis dahin beabsichtigten Anordnung des Kreuzganges. Nur eine Seite des Quadrates kam, und zwar zur Hälfte nur, zur Ausführung. Der grosse, in die Kirche führende Bogen, Fig. 12, in der Mitte nimmt gerade den Raum von zwei der kleineren Arcaden ein, und wir vermögen nicht zu entscheiden, ob diese schöne Anordnung auf zwei oder an allen vier Seiten des Hofes sich wiederholen sollte. Ewig wird man bedauern, dass dieses Werk Bramante's unvollendet blieb. Die Schönheit der Verhältnisse, die Ausladungen und Bewegungen der Profile, die Zeichnung der Capitelle und ihre Ausführung sind von solcher Vollkommenheit, dass uns immer scheinen wollte, Bramante habe das hier Erreichte nie mehr überboten. Wir werden weiter unten auf Einiges zurückkommen müssen und bemerken nur, dass Bramante hier die verschiedenen Farben mehrerer Steingattungen als Dekorationsmittel anwandte. An den Ecksäulen und an denjenigen beiden Säulen welche an die Pfeiler des Mittelbogens angelehnt sind, findet sich eine höchst eigenthümliche Bildung (2), welche sonst nur an gewissen spätgothischen Bauten und Dekorationswerken des damaligen Nordens vorkommt : aus den Säulenschäften spriessen nämlich in regelmässiger Abwechslung Aeste hervor, welche hart am Stamme abgeschnitten sind. Man erinnert sich hiebei zunächst an die damals versuchte Ableitung der Säule aus dem Baumstamme. Allein, eine Figur im Manuscript des Fra Luca Paccioli belehrt uns, dass darin noch eine besondere Anspielung auf ein Motto des Herzogs Lodovico lag. Der gelehrte Mönch bemerkt ausserdem vom Moro, dass dieser in den unternommenen grossen Corrections- und Regulirungsarbeiten Mailands diesem Sinnbilde treu bleibe. Siehe Fig. 13.

Noch an einem andern Gebäude, das vielleicht ebenfalls unter dem Einfluss des Herzogs entstand, finden wir dieselbe Form, nämlich im Palazzo de' Marchesi Fiorenza, auch Casino de' Nobili (3). Von den verschie-

(1) Dok. S. Ambrogio, Canonica. 1492. Sept. 19.

(2) Vasari, XI, p. 269, schrieb ihn aber irrthümlich Bramantino zu. Was Marchese Ricci II, 630-31 mitleidig gelegentlich dieses Baues sagt, stellt sein architektonisches Urtheilsvermögen in kein sehr hohes Licht.

(3) Wir verdanken H. Mongeri, auf diese theilweise vermauerten Säulen aufmerksam gemacht worden zu sein. Siehe auch Ricci, II, 675, Nr. 64.

tembre (1), le duc Ludovic, aux frais duquel la construction devait avoir lieu, vint lui-même à la Canonica et ordonna, en présence du chapitre des chanoines, « que maître Bramante inventât et dessinât cette Canonica comme il lui plairait ». On sait par le même document que « Bramante exécuta le dessin ». En laissant au maître pleine liberté d'action, le duc de Milan sanctionnait donc la modification ordonnée huit jours plus tôt par ce maître dans la disposition du cloître. Mais il n'y eut d'exécuté que la moitié inférieure d'un seul côté du carré. Le grand arc principal du milieu, fig. 12, qui donne accès à l'église, occupe exactement la place de deux des petites arcades, et nous ne saurions, à cause de cette circonstance, décider si cette belle disposition devait être répétée sur les quatre côtés du cloître ou sur deux côtés simplement. On regrettera toujours que ce chef-d'œuvre de Bramante n'ait point été achevé. La beauté des proportions, les saillies et les mouvements des profils, le dessin des chapiteaux ainsi que leur exécution sont d'une perfection telle, qu'il nous semble que Bramante lui-même ne pouvait plus dépasser les qualités tout à fait hors ligne qu'il nous montre dans la Canonica de S.-Ambroise. Nous aurons à y revenir plus loin ; nous nous bornerons à remarquer ici que Bramante se servit dans cet édifice, comme d'un élément décoratif, des couleurs différentes de plusieurs qualités de marbre ou de granit. Les colonnes d'angles et les deux colonnes attenantes aux piliers de l'arcade du milieu frappent les regards par l'originalité de leur formation (2), que l'on rencontre seulement dans certaines œuvres gothiques du Nord exécutées vers la même époque. Ce sont des branches qui sortent des fûts des colonnes en présentant un dessin régulier et qui sont coupées presque au ras du tronc. Cette ordonnance semble à première vue devoir rappeler l'origine de la colonne comme dérivant du tronc d'arbre ; mais une figure, tirée du manuscrit de Fra Luca Paccioli, montre qu'il y avait là une allusion à l'une des devises du duc Lodovico. Le savant moine fait observer, en parlant du prince, que celui-ci resta fidèle à cette devise dans les grands travaux de correction et de régularisation de la ville de Milan. Voyez fiig. 13.

Nous remarquons ce même genre de colonnes dans le palais des marquis Fiorenza ou Casino de' Nobili, qui peut-être doit également son origine à l'influence du duc (3). Ce palais est aujourd'hui divisé en plusieurs

(1) Doc. S. Ambrogio, Canonica. 1492. Sept. 19.

(2) Vasari (XI, p. 269) l'attribue sans raison à Bramantino. Ce que le marquis Ricci (II, 630-31) en dit ne donne pas une haute opinion de son jugement en matière d'architecture.

(3) Nous devons à M. Mongeri d'avoir observé ces colonnes peu visibles depuis que les entrecolonnements ont été fermés par des murs. Voyez Ricci, II, 675, n° 64.

denen Grundstücken, in welche das Gebäude jetzt zerfällt, enthält Nr. 4 Via San Giuseppe (jetzige Società patriotica) noch den quadratischen Hof, dessen vier Ecksäulen nach eben besprochener Art gebildet sind (1), ferner das Haus Nr. 2 (Ristorante della Borsa), eine Loggia, drei Seiten eines Gartens umgebend. In letzterer rührt nur die der Strasse parallele Seite von Bramante her, das Uebrige ist später im gleichen Styl hinzugefügt. Auch im Hofe von Nr. 4 darf als ganz sicher von Bramante ebenfalls nur die mit der Strasse parallele Seite und vielleicht die rechts daran stossende bezeichnet werden. Die Capitelle und Schlusssteine sind von der allerschönsten Art; die Schäfte Granit, die Basen und Capitelle bronzegrüner Marmor, an den Piedestallen röthliche Marmor-Kreisfüllungen. Die Verzierung des Säulenhalses ist dieselbe wie in den Nischen welche in den Fresken Bramante's wovon später, dargestellt sind (2). Dem Style nach entstanden diese Loggien gleichzeitig mit derjenigen im Castell von Vigevano, mit dem Klosterhofe von S. M. delle Grazie und mit der Canonica von S. Ambrogio.

Während der Vorarbeiten für die Canonica begann Bramante auch den Neubau der östlichen Theile von S. M. delle Grazie; die Grundsteinlegung erfolgte den 29. März 1492.

Mailändischen Schriftstellern zufolge (3) wäre der Bau dieser Kirche nach einiger Zeit liegen geblieben, und erst 1497, nach der am 3. Januar erfolgten Beisetzung der Herzogin Beatrice d'Este im Chore daselbst, eilig vollendet worden, was wir auf sich beruhen lassen. Wir haben an anderer Stelle nachgewiesen (4), dass das Aeussere bis zum oberen Architrav der Apsiden, das Innere bis unter den Tambour, ferner der schöne Kreuzgang und wohl auch die Sakristei mit ihrer Gewölbeeintheilung sicher von Bramante sind (5). Die oberen Theile, mit Ausnahme der kleinen Rundbauten etwa welche sich an den Haupt-Tambour anlehnen, sind ohne Sorgfalt und mit zum Theil rohen Details ausgeführt, und wer nur diese oberen Theile des Baues sieht, hat Recht das Gebäude Bramante abzusprechen, obwohl in Vielem seine Composition beibehalten worden sein mag. Die unteren Theile sind sicher von ihm. Allerdings geben wir zu, dass zwischen dem äusseren Terracottenbaue, der inneren zum Theil aus Stuck hergestellten Dekoration und dem Kreuzgange aus Granit und Marmor ein

(1) Siehe Fig. 12 des Textes.
(2) G. L. Calvi, II, 222. — Cassina, fascicolo S. M. delle Grazie.
(3) Les estampes attribuées à Bramante, 18, 19, 22.
(4) Siehe die folgende Anmerkung.
(5) Nach der herzoglichen Schenkungsurkunde, vom 4. Dez. 1497, sollte man diese Theile mit Ausnahme der Kuppel etwa als schon vollendet betrachten; publizirt vom Marchese G. d'Adda, Arch. Stor. lomb: I, 1, p. 34 und 39. Siehe Dok. S. M. delle Grazie 1497. Dez. 4. Nr. 1. Diese Theile weisen weder Spuren von Unterbrechung, noch von Uebereilung in der Ausführung, auf.

propriétés. Le n° 4 de la Via San Giuseppe (maintenant *Società patriotica*), contient encore la cour carrée, où les quatre colonnes d'angle sont formées de la manière ci-dessus décrite (1). Dans la maison qui porte le n° 2 (restaurant de la Bourse), existe une loggia entourant trois côtés d'un jardin. Ici, la partie parallèle à la rue est seule de Bramante; le reste fut ajouté plus tard d'après le même style. Dans la cour du n° 4, ce n'est également que le côté parallèle à la rue, et peut-être celui de droite, qui soit sûrement de Bramante. Les chapiteaux et les clefs de voûtes sont d'une grande beauté; les fûts sont en granit, les bases et les chapiteaux en marbre vert couleur de bronze; les piédestaux sont incrustés d'un disque en marbre rouge. Le gorgerin du chapiteau possède un ornement pareil à celui que nous montrent à la même place les niches représentées dans les fresques de Bramante (2). A en juger par leur style, ces *loggie* sont de la même époque que celle du château de Vigevano, que le cloître de S. Maria delle Grazie et que la Canonica de S. Ambrogio.

Pendant qu'il exécutait les travaux préliminaires pour la Canonica, Bramante commença la construction des parties orientales de S. Maria delle Grazie; la pose de la première pierre eut lieu le 29 mars 1492. Au dire de certains auteurs milanais (3), la construction de cette église aurait été interrompue peu de temps après et aurait été achevée précipitamment en 1497, lorsque le corps de la duchesse Béatrice d'Este y eut été déposé le 3 janvier, affirmation difficile à contrôler (4). Nous avons déjà démontré que l'extérieur jusqu'à l'architrave supérieure des absides, et que l'intérieur jusque sous le tambour appartient sans aucun doute à Bramante. Il en est de même du cloître et probablement de la sacristie avec son arrangement de voûte (5). Les parties supérieures, à l'exception des petites rotondes qui s'appuient contre le tambour, sont exécutées sans soin et présentent çà et là des détails grossiers. Ceux qui ne voudraient juger cet édifice que d'après ces parties supérieures auraient raison de ne point l'attribuer à Bramante, bien qu'il semble que, partiellement du moins, on ait suivi sa composition. Quant aux parties inférieures, elles sont bien de lui. Nous convenons, à la vérité, qu'une certaine différence de style semble exister entre l'extérieur en terre cuite et la décoration intérieure, dont une partie est en stuc.

(1) Voyez fig. 12 du texte.
(2) G. d. Calvi II, 222. — Cassina, fascic. S. M. delle Grazie.
(3) Les estampes attribuées à Bramante, p. 18, 19, 22.
(4) Voyez la note suivante.
(5) D'après le décret ducal de donation, du 4 déc. 1497, toutes ces parties, sauf le dôme peut-être, semblaient déjà achevées. Pnblication du Marquis G. d'Adda, arch. Stor. lomb. I. 1. p. 34 et 39. Voyez notre Doc. S. M. delle Grazie 1497, 4 déc. Ces parties ne dénotent aucune trace d'interruption ni de hâte dans leur achèvement.

scheinbarer Stylunterscheid herrsche; sie haben aber als Zeichen ihrer gemeinsamen Herkunft Bramante'sche Vollkommenheit und andere charakteristische Merkmale. Hat doch Bramante später noch in Rom gleichzeitig in zwei verschiedenen Stylen gebaut : die Paläste der Cancelleria und Giraud in seiner zweiten lombardischen Manier, die beiden S. Peter (in Vaticano und in Montorio) dagegen, sowie den Vatikanischen Palast in vollendetem antikem Style, nicht zu gedenken des Palazzo di S. Biagio in bramantinisch umgestaltetem florentinischen Style.

Der jüngst verstorbene Graf Pompeo Gherardi in Urbino besass die Zeichnung einer perspektivischen Aussenansicht von S. M. della Grazie (1), sei es von der Hand des Meisters oder eines geringern Copisten, jedenfalls aber eine Studie oder ein Modell des Erbauers der unteren Theile darstellend, auf welcher die Seitenapsiden einen grössern Durchmesser hatten; der gegenwärtig so hässliche Unterbau der Kuppel ist auf seine richtige Höhe reduzirt, dagegen erhalten die zwei Stockwerke des Tambours höhere und viel bessere Verhältnisse zu einander und eine klarere Gliederung. Sie bestätigt, dass man bei der Ausführung der obern Theile dem Entwurf Bramante's nur sehr oberflächlich treu blieb.

Gegenüber der Ansicht einiger Schriftsteller (2), welche den ganzen Bau dem Bramante absprechen wollten wegen Unvollkommenheit einzelner nicht von ihm herrührender Theile, klingt vollends sonderbar wenn man das Urtheil eines Herrn Ch. Gindriez (3) liest, der gerade wegen der Güte der von uns als das Werk Bramante's bezeichneten Theile, ihm diesen Bau abspricht, indem er ihn für unfähig hält diese Theile und die Vorderthür gezeichnet zu haben. Was letztere anbelangt, so sind wir verlegen uns auszusprechen : Vieles deutet auf Bramante, dagegen ist die Eintheilung der Säulen durch Bänder und Fruchtschnüre nicht so glücklich (4) wie bei ihm gewöhnlich, die Profile des Gebälks ebenfalls nicht so edel.

Ehe wir S. M. delle Grazie verlassen, wollen wir einen Augenblick in das Refectorium treten, welches Leonardo durch sein Abendmahl in ein Heiligthum

(1) Die wir zwar bloss aus einem gütig mitgetheilten Facsimile kennen; das Original ist nun im Besitz der R. Accademia Raffaello in Urbino.

(2) U. A. Bianconi bei Pungileoni, S. 78.

(3) L'Art, II. Jahr. 9. Jan. 1876. Nr. 54, p. 70.

(4) Er müsste denn Bruchstücke älterer Säulen hier angewendet und so verlängert haben.

Le cloître en granit et en marbre a aussi sa physionomie particulière. Mais ces diverses parties possèdent, comme marque de leur auteur commun, la perfection bramantesque et certaines formes caractéristiques particulières à Bramante. Et d'ailleurs, plus tard encore, à Rome, le maître se servait, pour des édifices élevés simultanément, de deux styles différents; nous voulons parler du palais de la Chancellerie et du palais Giraud, qui nous montrent sa deuxième manière lombarde, tandis que Saint-Pierre-du-Vatican et Saint-Pierre-in-Montorio, ainsi que le palais du Vatican, sont conçus dans le style antique, sans même parler du palais San Biagio, avec son type florentin transformé.

Le comte Pompeo Gherardi, mort récemment à Urbin, possédait une vue perspective extérieure de S. Maria della Grazie (1). Que ce dessin fût de la main du maître lui-même ou simplement d'un copiste, il représente *en tout cas* une étude ou un modèle fait par l'architecte de la partie inférieure de ce monument. Dans cette composition, les absides latérales ont un plus grand diamètre, le soubassement de la coupole, si incomplet aujourd'hui, est réduit à sa juste hauteur, tandis que les deux étages du tambour ont des proportions plus élevées et mieux en rapport l'un avec l'autre. L'agencement, en un mot, de toutes les parties est meilleur. Cette perspective permet de constater que dans l'exécution des parties supérieures on n'a suivi qu'assez superficiellement le projet de Bramante.

Certains écrivains (2), ne veulent point reconnaître en Bramante l'auteur de ce monument, à cause de l'imperfection de certaines parties qui ne sont point de lui. On est vraiment étonné de voir M. Ch. Gindriez (3) contester au contraire ce monument à Bramante, précisément à cause de la perfection de ce dont Bramante est positivement l'auteur; il croit ce maître incapable d'un aussi beau travail, dans lequel il comprend aussi la porte principale de la nef! Pour ce qui concerne cette porte, nous n'avons pas réussi à nous former d'opinion définitive; bien des détails font songer à Bramante; par contre, les bandeaux et les bagues autour des fûts de colonnes ne sont point placés avec ce tact exquis (4) que l'on est habitué de rencontrer chez lui, et les profils de l'entablement n'ont pas toute sa noblesse accoutumée.

Avant de quitter S. Maria delle Grazie, pénétrons un instant dans ce réfectoire que Léonard de Vinci, par sa peinture immortelle, a transformé en un sanc-

(1) Nous ne la connaissons que d'après un fac-simile qu'il avait bien voulu nous envoyer; l'original est en la possession de la R. Accademia Raffaelo, à Urbin.

(2) Entre autres Bianconi, cité par Pungileoni, p. 78.

(3) L'Art, IIe année, 9 janv. 1876, n° 54, p. 70.

(4) Aurait-il, par exemple, employé des fragments d'anciennes colonnes pour obtenir la hauteur totale?

verwandelt hat. Gegenüber diesem einzigen Kunstwerke hat im Jahre 1495 Donatus Montorfanus auf seiner grossen Freske der Kreuzigung die Stadt Jerusalem dargestellt, in der Gestalt die wir Bl. 2, Fig. 3, abbilden. Die Gruppirung der Massen, Thüren, Eingangsbögen und Kuppeln lässt die Vermuthung aufkommen, Bramante, der gleichzeitig den Bau der Kirche leitete, habe ihm hierzu eine *Skizze* gemacht wie er später für Raphael die Architektur inder Schule von Athen entwarf; wäre dies aber auch nicht der Fall, so bliebe die Stadtansicht ein wichtiges Gedankenbild aus der damaligen Architektur (1).

In seinem Werke über das Cenacolo hat bekanntlich Bossi (2) die Meinung aufgestellt, Leonardo selber sei der Architekt von S. M. delle Grazie gewesen. Auch wir hielten früher (3) Leonardo wenigstens für den einzig möglichen Urheber, für den Fall, dass Bramante's Autorschaft durch Urkunden ausgeschlossen wäre. Gegenwärtig glauben wir aus folgendem Grunde von dieser Ansicht abgehen zu müssen Fra. Luca Paccioli, der 1498 sein Manuscript (4) dem Lodovico Moro überreichte, erwähnt mehrfach der Arbeiten seines Freundes Leonardo, und man kann mit Sicherheit annehmen, dass er auf fol. 1v, wo er ihn möglichst in's Licht stellt und seines heil. Abendmahles im Refectorium von S. M. delle Grazie mitgedenkt, gewiss nicht verschwiegen haben würde, Leonardo sei auch der Architekt der Kirche selbst gewesen. Dass im Bramante'schen Neubaue später auch das gothische Schiff hätte weichen sollen, zeigt der Ansatzpilaster an den Kuppelpfeilern.

Das Nächste was wir in der Reihenfolge der sicheren Thatsachen erfahren, ist, dass in einem notariellen Acte vom 10. Mai 1492 Bramante als Zeuge unter dem Namen *Bramante de Asdrubaldinis* aufgeführt wird (5).

Einige Tage später, als es auf höheres Verlangen des Herzogs Lodovico (noch als Herzog von Bari bezeichnet), bei Anlass einer fürstlichen Taufe (6) einen festlichen Aufzug der Quartiere von Porta Orientale und Porta Tosa zu veranstalten galt, erachtete der herzogliche Secretär Bartolomeo Calco für angemessen, *Bramante herbeizurufen, um von ihm irgend eine würdige Erfindung zur Schau zu bringen.* Die bei diesem Anlass geäusserten Ansichten Bramante's beweisen seinen praktischen Geist und seine Gewissenhaftigkeit. Das

(1) Die punktirten Theile konnten wir, weil sie hinter dem Kreuze sind, nicht ergänzen.

(2) Del Cenacolo di L. da Vinci, di G. Bossi pittore; Milano, 1810.

(3) Les estampes attribuées à Bramante.

(4) Bibliothek in Genf. Mss. Ital. 210. s. vélin.

(5) De Pagave, Mss. Siehe Doc. Familie I. 1492. 10 mai.

(6) Die des späteren Herzogs Francesco II?

tuaire. Sur le mur, en regard de cette œuvre unique, Donato Montorfano a représenté la ville de Jérusalem dans sa grande fresque du crucifiement, telle que nous la reproduisons Pl. 2, fig. 3. La distribution des masses, les tours, les arcades d'entrée et les coupoles donnent aussitôt à penser que Bramante, qui dirigeait alors la construction de l'église, pourrait bien en avoir fait l'*esquisse* pour Montorfano ainsi qu'il fit plus tard pour Raphaël à l'occasion de l'École d'Athènes; et quand même d'ailleurs cela ne serait pas, cette vue de ville n'en constituerait pas moins un document important pour l'architecture de cette époque (1).

On n'ignore pas que dans son ouvrage sur la Cène, Bossi (2) a prétendu que Léonard lui-même fut peut-être l'architecte de S. Maria delle Grazie. C'était là aussi la seule opinion qui nous paraissait admissible (3), dans le cas où un document d'une certitude absolue enlèverait à Bramante l'honneur d'avoir construit cet édifice. Mais, sans compter qu'un tel document n'existe pas, Léonard doit être exclu pour la raison suivante. Fra Luca Paccioli, qui dédia en 1498 son manuscrit (4) à Louis le More, y cite plusieurs fois les travaux de son ami Léonard, et on peut admettre sans craindre de se tromper qu'à la page 1v, où il cherche à le mettre le plus possible en relief et où il mentionne entre autres travaux sa Sainte Cène du réfectoire de S. Maria delle Grazie, il n'aurait pas manqué de le citer aussi comme l'architecte de l'église, si telle eût été la vérité. Le pilastre attenant aux piliers de la coupole du côté de la nef prouve enfin que cette partie gothique devait à son tour faire place à une autre nef projetée par Bramante.

Le développement des faits par ordre chronologique amène à mentionner en passant que, dans un acte notarié du 10 mai 1492, Bramante est cité comme témoin sous le nom de *Bramante de Asdrubaldinis* (5).

Quelques jours plus tard, lorsqu'il s'agissait d'organiser un cortège à l'occasion d'un baptême ducal (6), par ordre de Louis le More (portant encore le nom de duc de Bari), dans les quartiers de la *porta Orientale* et de la *porta Tosa,* le secrétaire du prince, Bartolomeo Calco, ne vit pas de meilleur parti à prendre que *d'appeler Bramante pour l'engager à présenter quelque invention digne de la circonstance.* Les opinions émises alors par Bramante témoignent de son esprit pratique et consciencieux. Nous apprenons aussi par le même

(1) Nous n'avons pas pu restituer les parties ponctuées, parce qu'elles se trouvent derrière la croix du Sauveur.

(2) Del Cenacolo di L. da Vinci, di G. Bossi pittore. Milano, 1810.

(3) Les Estampes attribuées à Bramante.

(4) Bibliothèque de Genève. Mss. Ital. 210. s. vélin.

(5) Mss. de De-Pagave. Voyez Doc. Famille I. 1493. 10 mai.

(6) Celui du duc François II?

Dokument lehrt uns ferner, dass man Bramante schon öfters bei ähnlichen Festlichkeiten zu Rathe gezogen hatte; es wurde, glauben wir, zum ersten Male im Giornale « la Lombardia » von M. Caffi erwähnt, wir theilen es nach der gefälligen Mittheilung des H. C. Cantù (1) vollständig mit, weil es eines der wenigen offiziellen Dokumente ist, welche einen Blick auf die Persönlichkeit Bramante's gestatten.

Ein ferneres Gebäude, welches Bramante in diesem Jahre zu beginnen hatte, ist die Barnabiter-Kirche von S. M. di Canepanuova in Pavia. So viel wir wissen wird allerdings diese Urheberschaft durch kein anderes Dokument beglaubigt als durch die unter einem schlechten Gemälde befindliche, mit letzterem gleichzeitige Inschrift (2). Wegen der Irrthümer Malaspina's und Marchesi's, die Pungileoni angenommen hat, müssen wir ausdrücklich bemerken, dass dieses um 1600 auf Leinwand gemalte Gemälde 1875 sich noch rechts am Eingange in der Kirche befand. Man sieht darauf Jemanden der das kenntliche Modell der Kirche hohen Herrschaften darbietet. Auf dem ganzen Gemälde ist aber kein einziger Kopf der irgendwie Bramante gleicht. Das *Bildniss Bramante's welches Pungileoni am Eingange seiner Biographie Bramante's angeblich aus obigem Gemälde entnommen, im Stiche mittheilt, ist somit eine unerklärliche Mystifikation.* Eher noch würde das Bildniss des dargestellten Fürsten eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit demjenigen Kopfe haben, welchen Pungileoni als den des Bramante mittheilt. Nichtsdestoweniger stimmen wir mit allen denjenigen, welche diese Kirche als ein ächtes Werk Bramante's bezeichnen, ganz überein: Bramante hat hier die Anordnung seiner Sacristei von S. M. presso S. Satiro vereinfacht auf einen grössern Raum ausgedehnt.

Neben den Gebäuden Anderer, welche von dieser herrlichen Sacristei abgeleitet erscheinen, neben dem Santuario della Madonna bei Crema, neben der Incoronata von Lodi, tritt hier Bramante selber mit einer neuen Gestalt jenes Motives auf; später hat er dasselbe abermals für die Kirche von Busto Arsizio umgebildet. Die Verhältnisse und Behandlung der zwei korinthischen Ordnungen des Innern, das Weglassen alles nicht nöthigen Details sind wahre Vorboten seines fertigen römischen Styls. Eine ganz ähnliche Gliederung der Chor-Kuppelpfeiler werden wir in mehreren Studien der Nebenkuppeln für St. Peter wiederfinden. Das Aeussere ist aus Backstein, nur die Profile aus Stein; der obere Theil ist unvollendet ge-

(1) Dok. Città di Milano, 1492. Mai 15.

(2) Im Mss. de Pagave, bei Casati, S. 68, bei Ricci II, 643, und Pungileoni, S. 62, unrichtig mitgetheilt, geben wir es wie im Originale in 3 Linien, unter Dok. S. M. di Canepanuova, Nr. 1, wieder.

document qu'à plusieurs reprises déjà on avait consulté Bramante quand il s'était agi de fêtes semblables; nous croyons que ce document a été cité pour la première fois dans le journal « la Lombardia » par M. Caffi, et nous le publions en entier tel que M. C. Cantù nous l'a communiqué (1), car c'est une des rares pièces officielles qui puissent nous servir à pénétrer quelque peu dans la personnalité de Bramante.

En cette même année, Bramante commença la construction de l'église des Barnabites de S. Maria di Canepanuova, à Pavie. Il est vrai que nous ne connaissons aucun document à l'appui de ce fait, sauf une inscription qui se trouve au bas d'une peinture plus que médiocre. A cause des erreurs commises (2) par Malaspina et par Marchesi, erreurs adoptées par Pungileoni, nous remarquerons expressément que cette peinture, faite sur toile vers 1600 environ, se trouvait encore en 1875 à droite de l'entrée de l'église, avec son inscription contemporaine. On y voit un personnage qui présente un modèle très-reconnaissable de l'église à quelque grand seigneur. Mais il est impossible de découvrir aucune tête qui ressemble tant soit peu à Bramante. *Le portrait de Bramante, que Pungileoni publie au commencement de sa biographie et qu'il dit avoir été gravé d'après cette peinture, est donc une mystification que nous ne saurions expliquer.* Tout au plus la tête du prince pourrait-elle avoir une vague ressemblance avec celle que Pungileoni donne comme la tête de Bramante. Nous sommes néanmoins d'accord avec tous ceux qui considèrent cette église comme une œuvre authentique de Bramante. Ce maître y a simplifié, en l'adaptant à un monument de plus grande dimension, l'arrangement de la sacristie de S. Maria près S. Satiro.

A côté des œuvres d'autres architectes qui paraissent dériver de cette admirable sacristie, à côté du sanctuaire de la Madonna, près Crema, et de l'Incoronata de Lodi, S. Maria di Canepanuova présente un nouveau développement donné à son œuvre par Bramante lui-même. Plus tard, nous le verrons encore une fois modifier ce type pour l'église de Busto Arsizio. Les proportions et le sentiment des deux ordres corinthiens de l'intérieur, ainsi que l'absence de tout détail superflu, sont les vrais avant-coureurs de son style romain accompli. Les piliers de la coupole du chœur présentent un arrangement semblable à celui que nous retrouverons dans plusieurs études pour les coupoles latérales de Saint-Pierre. L'extérieur est en briques, à l'excep-

(1) Doc. Città di Milano, 1492. Mai 15.

(2) Inexactement reproduit par de Pagave, par C. Casati, p. 68, par Ricci, II, 643, ainsi que par Pungileoni, p. 62. Nous le donnons disposé sur trois lignes, tel qu'il se trouve dans l'original. Voyez doc. S. M. Canepanuova, nº 1.

blieben. (Auf der Seitenfassade sonderbare Belebung der Mauerfläche durch ein Netz von Kreisen.)

Vergleicht man den einfachen Styl dieses Gebäudes mit der viel reicher decorirten Aussenseite von S. M. delle Grazie (von demselben Jahre) oder die korinthischen Capitelle des Innern und die dorisch-toscanischen aussen mit jenen gleichzeitigen in der Canonica, im Klosterhofe von S. M. delle Grazie, in dem des Palazzo de' Marchesi Fiorenza und an der Loggia in Vigevano, so begreifen wir, dass Schriftsteller, ja selbst Architekten, die nur oberflächlich urtheilen und namentlich nicht die Gesammtlaufbahn Bramante's vor Augen behalten, Bedenken tragen diese Bauwerke alle demselben Meister zuzuschreiben. Wir geben zu, dass diese gleichzeitige Stylverschiedenheit auch später noch in Rom eine der auffallenden Erscheinungen bei Bramante bildet. Bei einem Andern wäre dieses leicht Grund zu einem Vorwurfe; bei der sicheren Meisterschaft mit welcher Bramante in heiterer Höhe über allen Schwierigkeiten thront, ist es vielmehr eine Quelle vermehrten Reizes. Er suchte kein *Structursystem* wo keines zu finden war. Im Renaissancestyl ist die architektonische Gliederung nur eine scheinbare, ideale Hülle. Dieser aber wusste Bramante, mehr als irgend Einer, wenigstens einen scheinbaren Organismus zu geben. Ja, in der Verbindung der Gewölbe und ihrer Stützen, offenbart er oft, ein den alten Römern überlegenes Gefühl der Harmonie.

Das letzte Gebäude welches wir soeben genannt, ist die Loggia von Vigevano. Cesariano erwähnt eines Verfahrens, Scheingewölbe aus Holz, Rohr und Gyps herzustellen, welches Bramante in den neuen, von Lodovico Moro während seiner Regentschaft in Vigevano ausgeführten Bauten, angewandt hätte. So viel uns bekannt, hat noch Niemand untersucht, was im Castell von Vigevano von Bramante herrühren möchte, wir betraten es wenigstens ohne irgend vorher hierüber Auskunft erlangt haben zu können. Wir durchgiengen alle Theile, und haben nur eine Loggia, diese aber auf den ersten Blick und mit der äussersten Sicherheit, als ein Werk Bramante's erkannt. Sie bildet den dritten Stock des linken Flügels (1) des nach dem Ticino zu offenen Hofes im Hauptgebäude des Castells, nimmt in der Tiefe die ganze Breite des Flügels ein und hat sieben auf Säulen ruhende jetzt zugemauerte Bögen. Basen, Capitelle, Schlusssteine und das originelle Archivoltenprofil lassen keinen Zweifel über den Autor zu. Die flache Holzdecke zeigt, dass dieses nicht jener Theil ist, auf den Cesariano an-

(1) Für den Zuschauer.

tion des parties profilées; la partie supérieure est restée inachevée. Sur la façade latérale, il y a un curieux motif d'ornementation : c'est un réseau de cercles jointifs, décorant un grand panneau de mur.

En comparant le style sobre de ce monument avec le style bien plus riche de l'extérieur de S. Maria delle Grazie (de la même année), ou les chapiteaux corinthiens de l'intérieur et les chapiteaux dorico-toscans de l'extérieur avec ceux de la même époque qui se trouvent dans la Canonica, dans le cloître de S. Maria delle Grazie, dans la cour du palais des marquis Fiorenza et dans la loggia de Vigevano, nous comprenons que des auteurs et même des architectes qui ne jugent que superficiellement, et qui n'ont pas surtout devant les yeux l'ensemble de la carrière de Bramante, hésitent à attribuer tous ces monuments à un même auteur. Mais nous verrons l'habitude d'élever simultanément des édifices dans un style différent persister encore chez Bramante à Rome et constituer l'une des manifestations les plus dignes d'attirer l'attention sur le génie de cet artiste. Pour tout autre, une telle pratique pourrait donner lieu à des reproches fondés; mais, grâce à la hauteur et à la sérénité des conceptions de Bramante, cette particularité devient au contraire la source de charmes nouveaux. La *maestria* et l'harmonie, inséparables dans ses œuvres, traçaient d'elles-mêmes des bornes à cette liberté que revendiquait son génie. Il n'avait d'ailleurs pas à chercher un style organique, puisque la Renaissance n'aurait pu le lui donner.

Le dernier monument que nous ayons mentionné est la loggia du Castel de Vigevano. Cesariano cite cette localité à l'occasion d'un procédé pour construire de fausses voûtes en bois et en plâtre auquel Bramante aurait eu recours dans les nouvelles constructions que Louis le More y fit élever pendant sa régence. Nous ignorons si d'autres avant nous ont recherché ce qui a pu se conserver de Bramante dans cette résidence. En tout cas, nous avons dû nous y rendre sans avoir le moindre renseignement préalable. Après avoir tout examiné, nous n'y avons reconnu qu'une seule loggia qui fût l'œuvre de Bramante; mais en présence de celle-là nous n'avons pas eu la moindre hésitation. Elle forme le troisième étage de l'aile gauche (1) dans la cour ouverte qui regarde le Ticino, et appartient au corps de logis principal du château. Elle a pour profondeur toute la largeur de cette aile, et se compose de sept arcades sur colonnes, aujourd'hui murées. Les bases, les chapiteaux, les clefs et le profil original de l'archivolte ne permettent aucun doute sur l'auteur. Le plafond en bois montre que nous ne sommes pas

(1) Pour le spectateur.

spielt; es müssen somit diese Bauten verschwunden sein, oder in der Halle wäre die jetzige Decke später hinzugefügt worden.

Ob der nach dem Platze hin gelegene Thurm, wie Promis nach Biffignandi (1) erwähnt, von Bramante sei, vermochten wir nicht zu entscheiden. Die zwei unteren Stockwerke sind mit Zinnen gekrönt, darüber folgt ein dreistöckiger Aufsatz. Die Silhouette des Ganzen schliesst wenigstens die Möglichkeit von Bramante's Urheberschaft nicht aus. Der Thurm hat aber keine Details, nach welchen man mit Gewissheit ein Urtheil fällen könnte.

Man nimmt gewöhnlich an, dass Lodovico, wie er in der grossen Inschrift am Thurme sagt, in diesem Jahre, 1492, den Anfang grosser Bauunternehmungen in Vigevano gemacht habe; es mag einiges untergegangen, oder anderes unausgeführt geblieben sein; die übrigen Renaissance-Bauten am Castell tragen aber ein älteres Gepräge. Fast alle Flächen des Castells sind mit farbigen Grafitti verziert, einige vielleicht nach Bramante'scher Zeichnung. Unwillkürlich meldet sich das Gefühl, es habe Bramante von den stolzen Raumverhältnissen jenes Hofes in Vigevano Eindrücke empfangen die es ihm vergönnt wurde, im Vaticane, durch die hochschwebenden Hallen des Cortile di S. Damaso, veredelt wiederzugeben.

Vier weitere Dokumente geben uns einige Andeutungen über die Arbeiten in Vigevano.

In einem Verzeichniss von Schriftstücken, der Certosa von Pavia gehörig, und aus den Jahren 1494—1499 stammend, liest man unterm 16. Feb. 1494 (2) : « Nota des Marmors welcher auf herzoglichen Befehl vom Kloster an Meister Bramante, ingeniere, abgeliefert wurde : 12 Säulen nach Vigevano geführt, und andere Blöcke für das Grabmal in der Kirche S. M. delle Grazie, und für das Thor des Castells von Mailand. »

In denselben Tagen, am 24. Feb. 1494, hatte Bramante Erlaubniss erhalten, auch in Gandoglia und Ornayasso Marmor brechen zu lassen um ihn nach Vigevano zu führen (3).

Ferner schreibt aus Vigevano (4), am 13. Juli 1494, ein gewisser Wilhelm von Canvino an Lodovico il Moro, die Mönche von S. Francesco daselbst liessen durch Bramante eine Cappelle der Empfängniss (della Conceptione) bauen, welche auf einen grossen Theil der Gemeindestrasse übergreife, und meint es werde dieser Uebergriff seiner Excellenz nicht gefallen.

(1) Im F. di Giorgio des Cav. Ces. Saluzzo, op. cit. II, p. 52.

(2) Caffi. Giornale « Lombardia », 1870, 2. Nov., veröffentlicht. Siehe Dok. Vigevano. 1494, Feb. 16.

(3) Dokument das wir der Güte des H. C. Cantù, Direktor der Staatsarchive der Lombardei, verdanken. Dok. Vigev. 1494, Feb. 24.

(4) Mir ebenfalls von H. C. Cantù mitgetheilt. Dok. Vigev. 1494. Juli 13.

ici en présence de la partie dont parle Cesariano, à moins que ce plafond ne soit le résultat d'une modification postérieure.

Nous ne saurions décider si la tour extérieure, du côté de la place, est de Bramante, comme Promis le prétend sur la foi de Biffignandi (1). Les deux étages inférieurs se terminent par des créneaux, puis vient une troisième partie subdvisée encore en trois étages. La silhouette totale n'exclut pas la possibilité que Bramante en soit l'auteur. Toutefois cette tour n'a point de détails qui permettraient de se former une opinion certaine.

On admet généralement que Lodovico fit commencer, en 1492, de grands travaux à Vigevano, ainsi que le rapporte la grande inscription de la tour. Il se peut qu'une partie en ait été détruite, ou que les projets n'aient pas été tous réalisés; car les autres constructions de la Renaissance dans ce castel paraissent être d'une époque plus ancienne. A l'extérieur, presque tous les murs sont décorés de « *graffiti* » en couleur, dont quelques-uns ont peut-être été exécutés d'après des dessins de Bramante. Les hautes et nobles proportions de cette cour de Vigevano, semblent avoir inspiré l'architecte d'Urbin pour ces loges du Vatican qu'un jour il devait faire planer au-dessus de la cour de S. Damaso à Rome.

Quatre autres documents nous donnent quelques indications sur les travaux de Vigevano.

Dans un registre appartenant à la chartreuse de Pavie et se rapportant aux années 1494-99, on lit, en date du 16 février 1494 (2) : « Note du marbre qui fut livré sur l'ordre du duc par le cloître à maître Bramante, ingénieur : 12 colonnes menées à Vigevano; autres blocs pour le tombeau de l'église de S. Maria delle Grazie et pour la porte du château de Milan. »

Vers le même temps, le 24 février 1494, Bramante avait été autorisé à faire prendre du marbre dans les carrières de Gandoglia et d'Ornavasso, et à le faire venir à Vigevano (3).

De plus, un certain Guillaume de Canvino écrit de Vigevano à Louis le More, le 13 juillet 1494, que les moines de S. Francesco, dans cette ville, avaient fait commencer par Bramante une chapelle de la Conception qui empiétait sur une grande partie de la voie publique, ce qui ne plairait point à Son Excellence (4).

(1) Dans : F. di Giorgio, par le Cav. Saluzzo. Op. cit. II, 152.

(2) Caffi, Giornale la Lombardia, publié en 1870, 2 nov. V. Doc. Vigevano. 1494, Févr. 16.

(3) Document que nous devons à l'obligeance de M. C. Cantù, directeur des archives d'Etat de la Lombardie. Doc. Vigevano. 1494. Févr. 24.

(4) Renseignement communiqué par M. C. Cantù. Doc. Vigevano. 1494. Juillet 13.

Am 4. März 1495 (1), berichtet Blanchinus de Palude dem Herzog über den Fortschritt der Arbeiten im Castell von Vigevano; es wird dabei eines neuen Zimmers in der Nähe der Strasse gedacht, welches Bramante ausmalen lasse, und in welchem die Gypsarbeiten nun fertig seien; er berichtet ferner, es sei Bramante nach Pavia gegangen um einige Sachen für den Sohn des Meister Ambrosio da Rosà zu holen, damit dieser in gesagter Kammer arbeiten könne. Aus einem Briefe den der Burgvogt des Castells von Pavia am folgenden Tage dem Herzoge schrieb, erfahren wir Näheres über die Ausschmückung dieses Zimmers. Er schreibt : « Bramante, Ingeniere Eurer Excellenz, « ist hier gewesen und sagt, er habe Auftrag derselben erhalten, Zeichnungen von verschiedenen « Planeten die auf der Uhr dieser Bibliothek sich befinden, zu machen, um die Decke (un certo celi) eines « gewissen Zimmers in Vigevano zu verzieren. » Letzteres Schriftstück wurde von unserem verehrten Freunde, dem Marchese Girolamo d'Adda, in Mailand aufgefunden und schon 1865 bereitwilligst zu unserer Verfügung gestellt (2).

Wegen Mangel an Instruction weigerte sich der Burgvogt. Der Herzog schrieb hinten auf den Bericht, Tristano solle die hiezu nöthigen Briefe ausstellen, und ein weiterer herzoglicher Brief vom 9. giebt hierin Bramante freie Hand (3).

Das in diesen Notizen erwähnte Material lässt auf bedeutendere Bauten in Vigevano schliessen als jetzt vorhanden sind, sei es weil der Bau unterblieb, oder wegen späterer Zerstörung.

Nachdem von Vigevano im Zusammenhang die Rede gewesen, kehren wir zum Jahr 1492 zurück.

In Folge eines Druckfehlers bei Pungileoni legen Viele noch in dieses Jahr die Sendung Bramante's nach Domodossola; sie fällt erst in's Jahr 1493 und wir werden sie im Capitel « Bramante als Kriegsbaumeister » erwähnen. Sonst haben wir aus diesem Jahre nur noch eine Notiz über Bramante, die wir der gefälligen Mittheilung des Herrn C. Cantù verdanken (4). In einem Briefe vom 11. Dezember aus Vigevano schreibt der Herzog-Regent seinen Gesandten in Florenz und *Rom*, sie sollen eilig Bramante aufsuchen und ihm sagen, er möge zum Herzog kommen der ihn brauche. Aus dem ersten Satze des Briefes : « Wir

(1) Wir verdanken dies Dokument der gütigen Mittheilung des H. C. Cantù. Siehe Dok. Vigevano. 1495, März 4.

(2) Seitdem mitgetheilt von Caffi, im Giornale la Lombardia 1870. 2 Nov., ferner vom March. d'Adda selbst, in seinen : Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia. Milano, 1875. I, p. 156-7, und von Mongeri, Arch. Stor. lomb. III, 188. Dok. Vigevano 1494. März 5.

(3) Dok. Vigevano. 1495. März 5.

(4) Wir wissen nicht, ob sie schon anderswo publizirt worden ist. Siehe Dok. Vigevano, 1493. 11 Dez.

Le 4 mars 1495 (1), Blanchinus de Palude envoie au duc un rapport sur l'état des travaux du château de Vigevano. Il est question dans ce rapport d'une nouvelle chambre près de la rue, que Bramante allait faire peindre, et où les travaux des plâtriers venaient d'être achevés. Il est dit ensuite que Bramante était allé chercher à Pavie certains objets pour le fils de maître Ambrosio da Rosà, afin que ce dernier pût travailler dans ladite chambre. Nous apprenons par une lettre que le châtelain du castel de Pavie écrivit le jour suivant au duc quelques détails sur la décoration de cette chambre. Il dit : « Bramante, ingénieur de Votre Excellence, est venu ici et prétend qu'il a été chargé de dessiner différentes planètes qui se trouvent sur l'horloge de la bibliothèque, pour orner le plafond (*un certo celi*) d'une certaine chambre à Vigevano. » Ce document intéressant a été découvert par le marquis Girolama d'Adda dont l'amitié nous est si précieuse. Dès 1865 il le mit à notre disposition (2).

Le châtelain refusa toute autorisation, faute d'instructions. Le duc écrivit derrière le rapport que Tristano eût à donner les lettres nécessaires à ce sujet, et la lettre ducale du 9 mars donne de pleins pouvoirs à Bramante (3).

Par le contenu de ces documents nous sommes donc en droit de supposer que les constructions de Bramante à Vigevano étaient plus importantes que celles que l'on y voit actuellement.

Après avoir examiné ici tout ce qui concerne cette résidence, nous retournons maintenant à l'année 1492.

Par suite d'une faute d'impression échappée à Pungileoni, plusieurs auteurs placent encore dans cette année la mission de Bramante à Domodossola; mais elle n'eut lieu qu'en 1493, et nous en parlerons dans le chapitre intitulé : « Bramante considéré comme ingénieur militaire. » Nous n'avons de cette même année qu'un seul document concernant Bramante, document que nous a fait connaître M. C. Cantù (4). Dans une lettre du 11 décembre, le duc régent écrit de Vigevano à ses ambassadeurs à Florence et à *Rome* de rechercher immédiatement Bramante et de lui dire d'aller le rejoindre parce qu'il avait besoin de lui. La première

(1) Nous devons aussi à M. C. Cantù la connaissance de ce document. Voyez Doc. Vigevano, 1495. Mars 4.

(2) Depuis, il a été publié par Caffi (Giornale la Lombardia, 1870, 2 nov.), ensuite par le marquis G. d'Adda lui-même dans ses Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia e di. Milano, 1875, I, p. 14, et par Mongeri (Arch. Stor. lomb. III, p. 188).

(3) Doc. Vigevano. 1495. Mars 5.

(4) Nous ne savons pas si elle a déjà été publiée autre part. Voyez Doc. Vigevano, 1493. 11 Dec.

hören dass Bramante, *der in unserem Dienste war,* dort angekommen sein soll » möchte geschlossen werden, dass Bramante den herzoglichen Dienst und den Aufenthalt in Mailand aufgegeben habe; am Schlusse steht jedoch « *Jubeant eum venire* » was diesem wiederum entgegen wäre. Am folgenden Weihnachtstage dankt der Herzog seinem Gesandten in Florenz für dessen Eifer im Aufsuchen von Bramante und wiederholt den Befehl, etwaige Nachrichten über ihn sofort mitzutheilen. Abgesehen von der Annahme des Herzogs, es könne dem Gesandten « *Bramante, Ingenieur, der auch an der Malerei und Architektur Lust hat, nicht unbekannt sein* », zeigt der Eifer des Herzogs, ihn wieder zu haben, wie sehr er ihn schätzte, und lässt annehmen, er habe wichtige Arbeiten für ihn vorgehabt. *Wo* und wann Bramante aufgefunden wurde, wissen wir leider bis jetzt nicht. Nur so viel scheint festzustehen, dass er am 16. Februar 1494 zurückgekehrt war, wie aus dem bei Anlass von Vigevano angeführten Dokumente hervorgeht. Es handelte sich um dort auszuführende Arbeiten, um ein Grabmal in S. M. delle Grazie, sowie um das Thor am Castell von Mailand.

Diese Abwesenheit Bramante's hat aber noch ein anderes Interesse; sicherer als bisher darf man nämlich vermuthen, er habe den Entwurf des Palastes der Cancelleria in Rom schon vor 1495 verfertigt, eine Frage die wir bei Gelegenheit dieses Baues eingehender besprechen werden (1).

Die sicheren Notizen die wir über Bramante aus den Jahren 1494 und 1495 haben, beziehen sich wie man sieht auf die bereits erwähnten Arbeiten in Vigevano, und auf solche im Castell von Mailand, von dem an anderer Stelle die Rede sein wird (2). Für wen das Grabmal in S. M. delle Grazie bestimmt war, wüssten wir nicht zu sagen, da sowohl Giovan Galeazzo als seine Mutter Bona erst nach dem 16. Febr. starben. — Ob etwa der Moro schon damals ein gemeinsames Grabmal für sich und seine Gattin unter der Kuppel die er bauen liess, beabsichtigte (3), wie er es dann nach dem Tode der Herzogin auszuführen befahl (4)?

Das Ansehen welches Bramante in Mailand genoss spiegelt sich einiger Maassen in einem Gedichte des Gasparo Visconte ab, welches im Jahre 1495 gedruckt wurde. Er sagt: « Welch ein ausserordentlicher Mann « auf der Welt Bramante sei, wisse und sehe in dieser « Zeit ein Jeder; eher könne man die Sterne des Him-

(1) Siehe auch weiter unten die Besprechung der Bauwerke von Carpi.
(2) Siehe den § « Bramante als Kriegsbaumeister ».
(3) Compendio delle croniche della gran città di Milano. Cap. 22 (édit. Fabi).
(4) Oder für ein uneheliches Kind? Siehe Dok. S. M. delle Grazie. 1497. Dez. 4. Nr. 2. c.

phrase de cette lettre : « Nous apprenons, que Bramante, *qui était à notre service,* doit être arrivé là-bas, » pourrait porter à croire que l'illustre architecte avait quitté le service du duc et abandonné le séjour de Milan; mais à la fin nous lisons : *Jubeant eum venire,* ce qui donnerait à penser le contraire. Le jour de Noël suivant, le duc remercie son ambassadeur à Florence du zèle que celui-ci avait mis à rechercher Bramante, en manifestant de nouveau la volonté de savoir au plus tôt ce qu'il aura pu apprendre au sujet de cet artiste. Le duc ajoute : *Bramante, ingénieur, qui s'occupe volontiers aussi de peinture et d'architecture, ne sera point inconnu à l'ambassadeur.* La supposition émise par le duc et son zèle à le faire revenir prouvent combien Lodovico appréciait Bramante et nous fait croire qu'il avait d'importants travaux à lui confier. Malheureusement nous ignorons quand et en *quel lieu* Bramante fut retrouvé. Toutefois il était, ce semble, de retour le 16 février 1494 : cela résulte d'un des documents cités à l'occasion de Vigevano. Ce document montre qu'on projetait d'exécuter des travaux dans cette résidence, ainsi qu'un tombeau à S. Maria delle Grazie et la porte du château de Milan.

L'absence de Bramante a encore un intérêt d'une autre nature : elle rend très-probable l'hypothèse d'après laquelle Bramante aurait fait son projet pour le palais de la Chancellerie avant 1495, hypothèse que nous examinerons à l'occasion de ce monument (1).

On voit donc que les renseignements certains sur Bramante, dans les années 1494 et 1495, se rapportent aux travaux de Vigevano que nous venons de mentionner et à ceux du château de Milan dont il sera question ailleurs (2). Quant au tombeau S. Maria delle Grazie, nous ne saurions dire à qui il était destiné; car Giovan Galeazzo et sa mère Bona moururent tous deux après le 16 février, date de notre document. Peut-être serait-il permis de supposer que Louis le More projetait de faire élever de son vivant, sous ce dôme qu'il avait entrepris de reconstruire, un monument funéraire pour lui et sa femme (3), ainsi qu'il résolut de le faire après la mort de celle-ci (4).

La considération dont jouissait Bramante à Milan apparaît dans un poème de Gasparo Visconte, qui fut imprimé en 1495. Voici ce qu'on y lit : « Chacun voit « dans le temps présent quel homme extraordinaire « est Bramante; il serait plus aisé de compter les « étoiles du ciel, le sable de la mer ou les âmes dans

(1) Voyez aussi plus loin le passage relatif aux monuments de Carpi.
(2) Voyez le § « Bramante considéré comme ingénieur militaire ».
(3) Compendio delle croniche della gran città di Milano. Cap. 22 (édit. Fabi).
(4) Ou pour quelque enfant naturel. Voyez doc. S. M. delle Grazie. 1497. Déc. 4. Nr. 2. c.

« mels, den Sand am Meere, oder die Seelen im Him-« mel zählen, als sagen wie viele Kenntnisse Bra-« mante besitze (1).» Mit diesem wollte Visconte wohl einer bezeichnenden Eigenschaft der Bramante'schen Werke erwähnen. Selbst die einfachsten scheinen aus geheimnissvoller Quelle entsprungen und bilden zugleich die naturgemässeste Lösung der Aufgabe.

Aus dem Jahre 1496 haben wir die einzige Notiz, dass der Generalkommissär der öffentlichen Arbeiten Ambrogio Ferrario (2) bei Bramante einen Altar für Reliquien bestellt habe, für welche Kirche wird nicht gesagt. Der herzogliche Sekretär, Jacopo Antiquerrio, am 5. September bemerkt hiezu, dass wenn Bramante « *sein Zeichner wäre* », der Auftrag seiner Hoheit schneller ausgeführt worden wäre (3).

Gleich zu Anfang des folgenden Jahres sollten, wie wir schon sahen, in Folge des Todes der Beatrice d'Este, die Arbeiten an S. M. delle Grazie beschleunigt worden sein. Wenn an dieser Nachricht etwas richtig ist, so wird es sich um geringe oder vorübergehende Vorrichtungen gehandelt haben, dazu bestimmt, die schon weit vorgerückte Arbeit Bramantes zur Aufnahme des Leichnams der Fürstin geeigneter zu machen. Selbst die grösste Eile mit der gearbeitet worden wäre, würde keinen Entschuldigungsgrund für Manches an den oberen Partien, als unter Bramante's Leitung ausgeführt, abgeben. Dass Bramante gegen Ende dieses Jahres sehr beschäftigt war, dürfte aus dem Umstande hervorgehen, dass am 14. Dezember, an der Canonica von S. Ambrogio ein herzoglicher Ingenieur für Meister Bramante eine Ausmessung und eine Schätzung vornahm, weil Bramante selbst bei anderen Arbeiten beschäftigt war. Zwei Tage später (16. Dezember) schickt Bramante den Marmorarbeiter Giov. Giacomo di Appiano nach dem Lago Maggiore und anderswohin mit dem Auftrage Marmor (*fino e bastardo*) für eine Cappelle des heil. Theodor, welche der Herzog in der Kirche von S. M. presso S. Satiro ausführen lassen will (4) zu besorgen.

In diese Zeit fallen auch schon die Studien zum Neubau des Monastero di S. Ambrogio, jetzt Militärspital; denn der Cardinal Ascanio Sforza hatte 1497 als Commendatario dieser Abtei die bisherigen Benedictiner Mönche durch Cistercienser aus Chiaravalle ersetzt, und am 20. Dezember schon wurden an Bramante für ein Holzmodell 73 Lire bezahlt (5). Aus der Gedenktafel auf der Haupttreppe (6), sowie aus

(1) Dok. Urtheile über Bramante, 1495, 1.
(2) Auch Ferrari, Farè, Ferre, di Farè, genannt.
(3) Dok. Città di Milano, 1496. Sept. 5.
(4) Dok. S. M. presso S. Satiro. 1497. Dez. 16.
(5) Dok. S. Ambrogio, Monastero. 1498, Dez. 20.
(6) Dok. S. Ambrogio, Monastero, 1498. Nr. 1.

« le ciel que de dire le nombre des connaissances que possède Bramante (1). » Nous croyons que Visconte voulait faire allusion à une qualité caractéristique des œuvres de Bramante. Ses créations, même les plus simples, semblent jaillir d'une source mystérieuse et présentent la solution la plus naturelle du problème à résoudre.

Nous ne possédons qu'un seul renseignement se rapportant à l'année 1496 : c'est une commande que le commissaire général des travaux publics, Ambrogio Ferrario (2), fit à Bramante pour un autel renfermant des reliques. Ferrario ne nous apprend pas de quelle église il s'agissait. Le secrétaire du duc, Jacopo Antiquerrio, remarque à cette occasion que si Bramante avait été *son dessinateur à lui*, la commande de Son Altesse aurait été exécutée plus rapidement (3).

C'est au commencement de l'année suivante que les travaux de S. Maria delle Grazie auraient été accélérés, à la suite de la mort de Béatrice d'Este, comme nous l'avons vu plus haut. S'il y a quelque chose d'exact dans cette indication, il faut songer à des travaux provisoires ou peu importants destinés à approprier les constructions déjà fort avancées de Bramante à recevoir la dépouille mortelle de la duchesse. En effet, même l'achèvement le plus hâtif des parties hautes ne saurait en faire admettre l'exécution sous la direction même du maître. — Bramante semble avoir été très-occupé vers la fin de cette même année, car un ingénieur ducal fit un relevé et une estimation de la canonica de S. Ambroglio, le 14 décembre, pour maître Bramante, parce que celui-ci était occupé à d'autres travaux. Deux jours plus tard (16 décembre), Bramante envoie le marbrier Giov. Giacomo di Appiano au lac Majeur et ailleurs, afin de faire venir du marbre (*fino e bastardo*) pour une chapelle que le duc veut faire ériger en l'honneur de S. Théodore dans l'église de S. Maria près S. Satiro (4).

C'est également à cette époque que remontent les études pour la construction du monastère de S. Ambrogio (converti aujourd'hui en hôpital militaire), dont le cardinal Ascanio Sforza était commendataire en 1497. Le 20 décembre, on paya 73 livres à Bramante pour un modèle en bois (5). L'inscription du grand escalier (6) ainsi que d'autres documents que le P. Fumagalli, abbé de Chiaravalle, tira du registre princi-

(1) Doc. Jugements portés sur Bramante, 1495, 1.
(2) Il est aussi nommé Ferrari, Farè, Ferre, di Farè.
(3) Doc. Città di Milano. 1496, Sept. 5.
(4) Doc. S. M. presso S. Satiro. 1497. Dec. 16.
(5) Doc. S. Ambrogio, Monastero. 1498, Dec. 20.
(6) Doc. S. Ambrogio, Monastero. 1498. N° 1.

den anderen Dokumenten die der Padre Fumagalli, Abt von Chiaravalle, aus dem 1497 beginnenden Hauptbuche zog und dem de Pagave mittheilte, geht hervor (1), dass der Grundstein dieses grossartigen Gebäudes wirklich 1498 vom Herzoge gelegt wurde, obwohl sein reicher Bruder Ascanio die Kosten des Baues trug. Die klare Anlage der zwei, durch den ehemaligen Refectoriumsbau getrennten quadraten Klosterhöfe und der sie umgebenden Räume wird wohl von Bramante herrühren. Jedenfalls ist die Zeichnung der schönen Höfe von ihm selbst. Das stark überwiegende Verhältniss der offenen (tragenden) Etage zur geschlossenen oberen, nimmt letzterer alles Schwerfällige und ruft, wie im Hofe der Cancellaria in Rom, jenen schönen Eindruck des Schwebenden und leicht Emporgetragenen hervor. Wir glauben daher, dass man auch in der Gliederung des oberen Stockes (zwei Arcaden auf einer unteren) dem Modelle Bramante's im Allgemeinen gefolgt ist (2), wenn auch nicht seiner Zeichnung im Einzelnen, denn die Ausführung verliert, je weiter nach oben, immer mehr an Feinheit und weist zum Theil erst auf die Zeit von 1540. In mehreren Sälen erinnert die Anordnung der Stichkappen und Gewölbe an die Bramante's in der Sacristei von S. M. delle Grazie. Das schöne Refectorium ist seit 1845 umgebaut worden (3). Unter der Leitung von Bramante selbst wird wohl sehr wenig zur Ausführung gelangt sein, da schon im folgenden Jahre die Kriegsstürme seiner Laufbahn in der Lombardei ein Ende setzten.

Ehe wir dieses Bauwerk verlassen, sei der kleinen Fassade eines an die Apsis von S. Ambrogio links anstossenden Raumes gedacht. Wir wüssten dieselbe nur entweder Bramante oder Leonardo zuzuschreiben (dem letzteren wegen der eigenthümlichen Volutenform der Capitelle, Schnüren nachgebildet), ohne jedoch irgend eine Sicherheit für diese Ansicht zu beanspruchen. Zwei Pilaster und ihr Gebälk bilden drei Felder, welche, das mittlere die Thür, die beiden anderen die Fenster, alles mit geradem Sturz, enthalten. Die Profile des Sockels sind aus dem öfter erwähnten grünen Marmor.

Wir wären nun mit unserer chronologischen Uebersicht der Thätigkeit Bramante's im Mailändischen, in so weit sie auf sicheren, von Jahreszahlen begleiteten Dokumenten beruht, zu Ende. Es giebt jedoch sowohl in Mailand selbst, als in anderen Städten einige

(1) Dok. S. Ambrogio, Monastero. 1498. Aug. 28 u. Dez. 20.

(2) Mongeri, l'Arte in Milano, p. 39, sieht hier, irrthümlich glauben wir, bloss die Arbeit eines Dolcebuono.

(3) Cassina, Tav. 35. Die Dekoration wohl eine der besten Arbeiten aus dem Zeitalter Bramante's.

pal commencé en 1479, et qu'il communiqua à de Pagave, nous apprennent (1) que la première pierre de ce grand monument fut en effet posée par le duc, en 1498, quoique l'œuvre se fît aux frais de son frère, le riche Ascanio. La belle disposition des deux cloîtres carrés, séparés autrefois par le réfectoire, et les constructions environnantes, sont très-probablement dues à Bramante. Le dessin des cloîtres eux-mêmes est assurément de lui. La forte prépondérance de l'étage inférieur ouvert enlève à l'étage supérieur fermé toute apparence de lourdeur, et produit cette belle impression de légèreté que l'on admire dans la cour du palais de la Chancellerie à Rome. Nous croyons que le modèle de Bramante aura encore été suivi dans le dessin général de l'étage supérieur (deux arcades pour une seule inférieure); mais on a dû s'écarter de son plan dans les détails, car l'exécution perd en finesse à mesure que l'on monte et semble dater en partie de 1540 environ (2). Dans plusieurs salles, l'arrangement des lunettes et des voûtes rappelle celui qu'adopta Bramante dans la sacristie de S. Maria delle Grazie. Le beau réfectoire a été supprimé et modifié vers 1845 (3). Il faut croire qu'une petite portion seulement de ce noble édifice aura été faite sous la surveillance du maître lui-même, car l'année suivante déjà les guerres survenues mirent fin à la carrière de Bramante en Lombardie.

Avant de quitter ce monument, jetons un regard sur une petite façade qui est contiguë à l'abside de S. Ambrogio et qui se trouve à gauche de cette abside. Nous ne saurions l'attribuer qu'à Bramante ou à Léonard. On songe à ce dernier à cause de la forme particulière des volutes des chapiteaux qui ressemblent à des cordons; toutefois aucun document ne confirme cette opinion. Deux pilastres et leur entablement encadrent trois travées; celle du milieu contient la porte, les deux autres contiennent les fenêtres : toutes ces ouvertures sont à linteau horizontal. Les moulures du socle montrent le marbre vert déjà cité à plusieurs reprises.

Nous avons terminé la nomenclature chronologique des travaux de Bramante dans le Milanais, nomenclature établie sur des documents authentiques et accompagnés de dates. Mais il existe à Milan, ainsi que dans plusieurs autres villes de la Lombardie, un cer-

(1) Doc. S. Ambrogio, Monastero. 1498. Août 28 et déc. 20.

(2) Mongeri, l'Arte in Milano, p. 39, ne voit ici, à tort, croyons-nous, que l'œuvre de Dolcebuono.

(3) Cassina, pl. 35... Sa décoration devait être l'un des plus beaux échantillons de l'époque de Bramante.

Bauwerke, die seit langer Zeit, wenn nicht von Anfang an, ihm zugeschrieben worden sind; unsere Untersuchung derselben hat für einige die Richtigkeit dieser Ansicht herausgestellt. Da bis jetzt keine genauen Daten über ihre Erbauung bekannt sind, so werden wir sie hier zusammenfassen.

Wir fangen mit Piacenza an, weil das dortige Monastero di San Sepolcro (hinter der gleichnamigen Kirche) mit dem letztgeschilderten Bauwerke in Mailand, dem Monastero di S. Ambrogio, auch im schönen Verhältnisse des Hauptganges Aehnlichkeit zeigt. An jedem Ende desselben sehen wir in Piacenza das grosse edle Fenster durch eine einfache Candelabersäule, zwei Rundbögen und ein Kreisfenster gebildet, von schöner und eleganter Zeichnung und mit demjenigen unsäglichen Zauber der den Werken Bramante's niemals fehlt. In den beiden Klosterhöfen hat man wohl ältere Säulen und gothische Capitelle wiederbenutzt; die Arcaden haben sehr scharfe, elegante Backstein-Profile; nur am Fries des Gebälkes dürften die übrigens vortrefflich sitzenden Consolen etwas schwer erscheinen.

Endlich befindet sich zwischen dem Chor der Kirche, dem Monastero und der Strasse, ein dritter unregelmässiger kleiner Hof, dessen Boden jetzt etwa bis zur Hälfte der Säulen erhöht worden ist. Die Bögen mit Medaillons und einem Gebälk tragen eine hohe Attica, gegliedert durch Pilaster, welche den Säulen entsprechen; Dazwischen als Füllungen (die ganzen Felder einnehmend), Rundschilde, abwechselnd mit diagonal gestellten Quadraten; der Abschluss nach der Strasse hin erfolgt hier durch einen sehr breiten, anderthalbfachen Pilaster, der jedoch nur ein einheitliches Capitell hat; ein Gebälk mit Consolenfries in Bramante's Weise krönt das Ganze.

Die freie Meisterschaft dieser originellen Anordnung, die wie hingeworfen erscheint, ist uns bei keinem andern als Bramante begegnet und obgleich, so viel wir wissen, das Monastero di S. Sepolcro ihm nie zugeschrieben worden, so tragen wir kein Bedenken es zu thun. Die Behandlung des Backsteins, obgleich viel einfacher, erinnert in Manchem an die Bramante'schen Theile von S. M. delle Grazie.

tain nombre de monuments qui ont été attribués depuis longtemps, sinon toujours, au célèbre architecte. Nos recherches ont constaté la justesse de l'attribution pour quelques monuments. Comme on ne possède pas de renseignements précis sur la date de leur construction, nous en avons réservé l'examen jusqu'à ce moment. Nous tenons à en avoir parlé avant de quitter, avec Bramante, le nord de l'Italie.

Nous commençons par Plaisance, parce que le monastère du Saint-Sépulcre dans cette ville (derrière l'église du même nom) a de la ressemblance avec le dernier monument milanais que nous avons cité, avec le monastère de S. Ambrogio. Cette ressemblance se montre notamment dans les belles proportions du corridor central. A chacune des extrémités de cette galerie, se trouve une grande et belle fenêtre divisée par une colonne-candélabre portant deux arcs en plein-cintre et un œil-de-bœuf. Le dessin en est admirable d'élégance, et nous y retrouvons ce charme indicible qui ne manque jamais aux œuvres de Bramante. Dans les deux cloîtres, on a probalement remis en œuvre d'anciennes colonnes ainsi que leurs chapiteaux gothiques. Le profil des archivoltes en briques est d'une grande précision et fort élégant. Seules, les consoles de la frise qui soutiennent l'entablement pourraient sembler un peu lourdes malgré leur bon ajustement.

Il existe enfin, entre le chœur de l'église, le monastère et la rue, une troisième cour, irrégulière et de dimensions restreintes, dont le sol a été relevé jusqu'à mi-hauteur des colonnes. Les arcades à médaillons portent au-dessus de leur entablement une attique fort élevée avec des pilastres, au droit des colonnes du rez-de-chaussée. Entre ces pilastres les champs sont ornés, à la place des fenêtres, de grands panneaux alternativement ronds et carrés, placés diagonalement et occupant presque tout l'espace qui s'étend d'un pilastre à l'autre. Le pilastre d'angle sur la rue est formé d'un demi pilastre adossé à un autre beaucoup plus large, avec lequel il n'a qu'un seul chapiteau commun; un entablement avec frise à consoles, dans la manière de Bramante, couronne le tout.

La sûreté avec laquelle a été mise en œuvre une disposition si originale et si difficile à réaliser ne se rencontre que chez Bramante. On est tenté de croire qu'il n'a pas eu le temps de faire de longues études pour cette composition, et que du premier coup il frappa juste. Aussi n'hésitons-nous pas à lui attribuer le monastère de S. Sepolcro, bien que jusqu'ici, croyons-nous, on ne l'ait point encore fait. Le sentiment de l'architecture en briques, dans cette petite cour, rappelle en divers points les parties de S. Maria delle Grazie que nous attribuons à Bramante, bien que ces dernières soient d'une ordonnance plus riche.

Ob dagegen die sehr interessante, gewöhnlich Bramante zugeschriebene Kirche von S. Sepolcro selbst, von ihm, oder richtiger, nach seiner Zeichnung ausgeführt worden ist, wird uns schwer zu entscheiden. Dass wirkungsvolle grossartige Innere dürfte jedenfalls das Originalgebäude sein, von welchem S. Niccolò in Carpi, namentlieh aber S. Giustina in Padua abstammen. Auf den Zusammenhang dieser drei Bauten haben wir schon aufmerksam gemacht (1); es hätte viel Einladendes, die Schöpfung dieses Typus überhaupt auf einen Meister wie Bramante zurückzuführen. Das Dokument (2) welches wir mittheilen, nennt zwar nur die Kirche S. Sepolcro als sein Werk; wir glauben aber, dass die betreffenden Worte, die jedenfalls auf den Hof des Monastero zwischen Kirche und Strasse passen würden, nicht nothwendig auch auf die Kirche bezogen werden müssen, da für die Anschauung die man 1601 von diesen Dingen hegte, eine Verwechslung in der Bezeichnung der von Bramante entworfenen Theile denkbar ist.

Von den zwei andern in Piacenza dem Bramante zugeschriebenen Kirchen ist weder S. Sisto (begonnen um 1499) (3), noch die Madonna di Campagna (1522) von ihm.

In Mailand selbst wäre noch der kleine neuere Hof des Broletto (4) zu erwähnen, ehemals Palazzo Carmagnola, dessen Arcaden sicher ein Umbau von Bramante sind. Um die Spitzbogen in Rundbogen umwandeln zu können und doch die Stelzung zu vermeiden, setzte Bramante über die Capitelle vortrefflich profilirte Architravstücke, welche wie seine Unterschrift für ihn zeugen. Die Säulenschäfte nämlich, sowohl als die obere Balkenlage, mit andern Worten die Stockwerkhöhe, mussten beibehalten werden. Die neuen Capitelle haben alle Schönheit der echten Bramante'schen Werke.

Im Monastero von S. Pietro in Gessate scheinen die beiden schönen Höfe durch Aehnlichkeit der Verhältnisse der Arcaden und der Stockwerke unter einander auf den Meister derjenigen vom Monastero di S. Ambrogio hinzuweisen, mit denen sie ein gleiches Schicksal theilten, d. h. erst nach Bramante's Abreise vollendet, wenn nicht gar angefangen worden zu sein. Einzelne Profile, der Abakus der Capitelle, scheinen

(1) Seite 10. Ueber den Zusammenhang letzterer Bauten siehe ferner den Artikel von Hans Semper. (Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, Heft 6 und 7, und Beiblatt Nr. 39.)

(2) Siehe Dok. Piacenza. S. Sepolcro, chiesa. 1601.

(3) In S. Sisto zeigen die Arcaturen des Frieses im vordern Querschiff auf belehrende Weise, wie man sich auf der Zeichnung eines Durchschnittes für den Dom von Pavia die betreffenden Theile zu denken hat. Die Zeichnung, vom Jahr 1490, wird dem Bramante, aber ohne Sicherheit, zugeschrieben. Malaspina, op. cit., tav. I.

(4) Mongeri, l'arte in Milano p. 428.

Nous sommes beaucoup plus embarrassé pour dire si l'église même de San Sepolcro dans la même ville, église qui est attribuée à Bramante, a été exécutée d'après les dessins d'un même maître. Et pourtant cet intérieur, d'un effet si grandiose, paraît être l'original dont relèvent S. Niccolò à Carpi et surtout S. Giustina à Padoue. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler la parenté qui existe entre ces trois monuments (1); il serait intéressant, à coup sûr, de pouvoir faire remonter le type d'une des plus belles nefs de la Renaissance à un auteur tel que Bramante. Le document que nous publions (2) désigne l'église comme son œuvre; cependant, nous croyons en tout cas devoir faire remarquer que la correction de rue projetée menaçait autant la petite cour du monastère (que nous déclarons être une œuvre de Bramante) que l'église elle-même, et qu'à la date de 1601 on peut du moins admettre une erreur possible commise par les religieux dans la désignation des parties dont Bramante était l'auteur.

Deux autres belles églises de Plaisance qui ont été attribuées au même architecte, S. Sisto (commencée en 1499) (3) et la Madonna di Campagna (1552), ne sont point de Bramante.

A Milan, il faut citer dans le Broletto (autrefois palais Carmagnola) la plus petite et plus récente des deux cours (4); la forme des arcades trahit certainement une reconstruction par Bramante. Afin de pouvoir transformer les ogives en arcs plein-cintre, tout en évitant un surhaussement excessif, Bramante plaça sur les chapiteaux des architraves si bien profilées, qu'elles portent comme la signature du maître. Dans ce travail, Bramante avait dû conserver le plancher supérieur, c'est-à-dire la hauteur du rez-de-chaussée, et réemployer les anciens fûts de colonnes. Les chapiteaux qu'il refit montrent toute la beauté de ses œuvres authentiques.

Les deux beaux cloîtres du monastère de S. Pietro in Gessate à Milan semblent être du même auteur que ceux du monastère de S. Ambrogio, à cause des proportions de leurs arcades, à cause aussi de la proportion des divers étages. Ils furent, comme les cloîtres de S. Ambrogio, achevés après le départ de Bramante, peut-être même commencés seulement alors. Malgré notre estime pour le talent de Cristoforo Solari, nous

(1) P. 10. Voyez en outre, l'article de M. Hans Semper. (Zeitschrift f. bild. Kunst. 1878, nos 6 et 7, et le Beiblatt no 39.)

(2) Doc. Piacenza. S. Sepolcro, chiesa. 1601.

(3) A. S. Sisto, les arcatures de la frise du premier transept nous apprennent comment on aurait à se figurer les parties correspondantes dans le dessin d'une coupe de la cathédrale de Pavie, dessin appartenant à l'année 1490 et attribué à Bramante. Malaspina, op. cit., tav. I.

(4) Mongeri, l'arte in Milano, p. 428.

uns als zu fein, um trotz aller Achtung für Christoforo Solari, mit Mongeri auf ihn zu rathen (1).

In Mailand selbst giebt es mehrere Häuser die man Bramante zuschreibt. Jedenfalls ist das Portal mit der Inschrift ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ, gegenüber der Kirche S. Sepolcro, von ihm. Ebenso, mit Ausnahme zweier Capitelle, der reizende dahinterliegende Backsteinhof.

Herr Casati führte uns in das kleine Haus via Torino nº 10, dessen Hof ebenfalls echt ist (2). Ob ein anderer in der Nähe gelegener (Paravicini, Bl. 42) auch von Bramante herrühre, vermögen wir nicht zu entscheiden, da wir ihn übersehen haben. Hier zeigt die Loggia des zweiten Stockes Candelaber-Säulen, ähnlich denen im Hofe der Casa Scaccabarozzo (jetzt Silvestri).

Eine Seite des Hofes in Via Torino, Nr. 10, mit Rundbogenfenstern in den zwei oberen Stockwerken, erinnert ebenfalls an die Strassenfassade der Casa Silvestri. Nichtsdestoweniger wagen wir nicht zu behaupten, dass diese Fassade von Bramante erbaut worden sei (das Partail vielleicht etwas später). Hingegen wird wohl die *Architektonische Malerei* derselben, Pilaster, Friese, mässige Bossagen, unter seiner Anleitung entstanden sein (3), ebenso die *ursprüngliche* Anlage des Hofes, d. h. oben offene Bogenhalle mit Candelaber-Säulen. Darüber tragen Holzconsolen das Gesims.

Hier muss auch der grosse ältere Hof des erzbischöfflichen Palastes in Mailand genannt werden. Seine auf Säulen ruhende Bogenhalle ist an zwei Seiten jedenfalls von Bramante. Ebendaselbst, ferner, der auf Consolen ausgekragte Gang, sowie die schönen und einfachen Backstein-Umrahmungen sechs rechteckiger Fenster nach der « via dell' Arcivescovado ».

Für andere Häuser aus dieser Epoche, verweisen wir auf das Gesammtverzeichniss der Werke Bramante's.

Bei diesem Anlass wollen wir einen Augenblick bei einigen Portalen verweilen, welche in neuerer Zeit

(1) Op. cit., p. 189.

(2) Seitdem von Paravicini, Bl. 41, publizirt. Die von ihm angegebenen rechteckigen Fenster des Erdgeschosses sind nicht vorhanden.

(3) Dieser Umstand ist auch für Bestimmung des Autors der vier gemalten Riesen (drei noch erkenntlich) entscheidend. Ihre Haltung ist eine für Bramantino Suardi zu grossartige. Lomazzo's Aussage gegenüber derjenigen Vasari's ist somit die richtige.

hésitons à lui attribuer avec Mongeri le mérite de ces deux constructions (1); certains profils et les abaques des chapiteaux nous paraissent avoir trop de distinction et de finesse pour qu'il en puisse être l'auteur.

A Milan, on attribue encore à Bramante plusieurs restes d'anciennes maisons; cela nous paraît juste pour la porte sur laquelle on lit l'inscription ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ, en face du côté gauche de l'église du Saint-Sépulcre. Nous n'hésitons pas à en dire autant de la charmante cour en briques à laquelle conduit cette porte.

M. C. Casati nous a mené dans une petite maison (via Torino, nº 10), dont la cour paraît aussi être une œuvre authentique de Bramante (2). Nous avons négligé de visiter celle d'une autre petite maison, non loin de là, qui porte le cachet de la même époque (Paravicini, pl. 42) où la loggia du premier étage a des colonnes-candélabres semblables à celles que renferme la cour de la Casa Scaccabarozzo (aujourd'hui Silvestri).

Le côté de la cour du nº 10 de la via Torino, qui a des fenêtres à plein-cintre aux deux étages supérieurs, rappelle la façade sur la rue de la Casa Silvestri (Scaccabarozzo). Nous ne prétendons pas affirmer quand même que cette dernière façade soit de Bramante (le portail semble postérieur); mais l'architecture figurée en peinture, qui la complète, nous semble avoir été faite sous sa direction (3). Ce sont des pilastres, des colonnes cannelées, en spirale, des frises, enfin des refends analogues à ceux du palais de la Chancellerie à Rome. La cour, dans sa disposition *primitive*, pourrait encore être attribuée à Bramante; à l'étage supérieur est une loggia ouverte avec des colonnes-candélabres. Des consoles en bois soutiennent la corniche.

Il faut encore nommer ici la grande cour ancienne du palais de l'Archevêché à Milan. On doit faire remonter à Bramante les arcades sur colonnes, qui entourent deux des côtés de cette cour, ainsi que la galerie en encorbellement. Il en est de même des chambranles rectangulaires, simples, mais bien profilés, de six fenêtres donnant sur la « via dell' Arcivescovado. » Ces derniers sont en terre-cuite.

Pour d'autres maisons de cette époque, nous renvoyons le lecteur au tableau général des œuvres de Bramante.

A cette occasion, nous jetterons un coup d'œil rapide sur plusieurs portes de palais dont on s'est oc-

(1) Op. cit., p. 189.

(2) Publié depuis par Paravicini, pl. 41. Les fenêtres rectangulaires qu'il indique au rez-de-chaussée n'existent pas.

(3) Cette circonstance, à elle seule, détermine quel fut l'auteur des quatre géants peints sur cette façade (trois sont encore reconnaissables). Leur allure est d'ailleurs trop grandiose pour être une conception de Bramantino Suardi. Il faut par suite donner raison à Lomazzo contre Vasari.

weiter bekannt geworden sind. Möglicher Weise von Bramante selbst (aus früherer Zeit) rührt dasjenige am Palazzo del Maino in Pavia her (1). Die Halbsäulen, hiernicht als eigentliche Candelaber gestaltet, zeigen in der Höhe des Kämpfers einen Fruchtkorb und andere Verzierungen. In der maassvollen Behandlung ist dies Werk verwandt mit jenem Portal an dem Hause bei S. Sepolcro in Mailand. Die reichere Pforte an Pal. Litta zu Lodi (2), obwohl im Fries deutlich an die Sacristei von S. Satiro erinnernd, ist wohl nicht von Bramante, noch weniger das überreiche und bombastische Portal des Pal. Stanga (Sansecondo) in Cremona (jetzt in Paris), ein Werk Rodari'scher Schule. Es wurde früher einem Bramante Sacca (3) zugeschrieben, dessen Existenz in letzter Zeit problematisch geworden ist (4).

Endlich von den beiden Rodari selbst rührt die schon erwähnte Porta della Rana am Dom von Como her.

Es bleiben uns nun noch drei Kirchen zu besprechen, die öfters Bramante zugeschrieben werden.

Zuvörderst die Vierungskuppel am Santuario della Madonna bei Saronno. Sowohl das Innere als das Aeussere des Kuppelraumes haben viel Verwandtschaft mit der von S. M. delle Grazie. Das Erdgeschoss im Innern mit dem Bramante'schen Motive der Travée des S. Peter, darüber ein sogenanntes Palladio-Fenster, ein zwölfeckiger Tambour und runde Kuppel (5). Das Innere ist in einem reiferen und schon mehr classischen Style Bramante's gehalten als S. M. delle Grazie ihn zeigt. Am Aeussern der Kuppel ist der Entwurf des Architekten genau und mit zum Theil vortrefflichem Detail ausgeführt, und die Fenster des Tambours sind fast identisch mit demjenigen Bramante's am Monastero di S. Sepolcro in Piacenza (6). Es lehrt uns, wie weit die Ausführung der oberen Theile des Kuppelbaues von S. M. delle Grazie hinter den Absichten Bramante's zurückblieb, und wie edel sie hätten werden sollen. Leider sind uns so zu sagen keine Notizen über diesen schönen Bau zu Gesichte gekommen. Die Guida (7), merkwürdiger Weise, erwähnt nicht einmal den Namen Bramante's. Der « berühmte Vincenzo dell' Orto » wird hier als Architekt

(1) Via Mentana, 2, — ehemals Dogana, 1218.

(2) Bei Paravicini, Bl. 43, Casa Modignani genannt.

(3) Mongeri, bolletino della Consulta archeologica, p. 88, im Arch. Stor. lomb. 1875. 31. Dez.

(4) M. Barbet de Jouy, Gaz. des Beaux-Arts, année 1876, 1er février. Wir glauben nicht, dass bis jetzt die für diese Ansicht sprechenden Gründe unseres Freundes H. Courajod siegreich widerlegt worden sind. Siehe A. Mongeri. Arch. Stor. lomb. 1876. 31 Marzo, p. 116.

(5) Schon die Laterne der Sacristei Brunellesco's bei S. Lorenzo (Florenz), zeigt eine ähnliche Curve, obgleich in umgekehrter Richtung.

(6) Siehe p. 56.

(7) Memorie sull'insigne Tempio di N. Signora presso Saronno. Monza, Luca Corbetta Tipogr. 1816.

cupé depuis quelque temps. — Il ne serait pas impossible qu'il fallût classer celle du palais del Maino, à Pavie (1), parmi les premières œuvres de Bramante en Lombardie. Les demi-colonnes, qui n'ont point ici la forme de candélabres proprement dite, sont décorées, à la hauteur de l'imposte, d'une corbeille de fruits et d'autres ornements. Cette porte, par la sobriété de ses détails, a quelque analogie avec celle de la maison située près de S. Sepolcro à Milan. La porte plus riche du palais Litta à Lodi (2), bien que sa frise rappelle celle de la sacristie de S. Satiro, n'est point de Bramante; encore moins faut-il lui attribuer celle du palais Stanga (Sansecondo) à Crémone, actuellement au Louvre. Cette dernière était donnée autrefois à un certain Bramante Sacca (3) dont l'existence même semble problématique (4); elle trahit le style de l'école des Rodari et fait penser à la porte della Rana, à la cathédrale de Côme, dont il a été fait mention plus haut.

Il nous reste encore à parler de trois édifices religieux souvent attribués à Bramante.

Le premier est la coupole du Sanctuaire de la Madone, près de Saronno, qui, tant intérieurement qu'extérieurement, présente une grande ressemblance avec la coupole de S. Maria delle Grazie à Milan. A l'intérieur, on voit le motif Bramantesque de la travée de S. Pierre, surmontée d'une fenêtre à la Palladio, puis un tambour à douze côtés que couronne une coupole sur un plan circulaire (5). Cet intérieur accuse un style plus mûr et se rapprochant davantage du classique que celui de S. Maria delle Grazie. A l'extérieur, on sent que la coupole a été fidèlement exécutée d'après le projet de l'architecte, avec des détails parfois excellents : les fenêtres du tambour sont presque identiques à celle de Bramante que nous avons décrites à l'occasion du monastère de San Sepolcro, à Plaisance (6). Cette coupole nous apprend combien les parties supérieures de la coupole de S. Maria delle Grazie doivent être restées au-dessous de l'intention de Bramante. Nous n'avons malheureusement presque point de documents sur la construction de la belle coupole de Saronno. On est surpris de voir le *Guide* publié en 1816 (7) ne pas citer même le nom de

(1) Via Mentana, nº 2, autrefois la Dogana, nº 1218.

(2) Appelée Casa Modignani, par Paravicini, pl. 43.

(3) Mongeri, bolletino della Consulta archeologica, p. 88, dans l'Arch. Stor. lomb., 1875, 31 déc.

(4) Mr. Barbet de Jouy. Gazette des Beaux-Arts, année 1876, nº de février. Jusqu'à présent les conclusions de M. Courajod, que nous y lisons, ne nous semblent pas avoir été victorieusement combattues. Voyez l'art. du prof. G. Mongeri, Arch. Stor. lomb., 1876, p. 116.

(5) Brunellesco, pour la lanterne de la sacristie de S. Lorenzo à Florence, avait déjà employé une courbe analogue, mais en sens inverse.

(6) Voyez page 56.

(7) Memorie sull'insigne Tempio di N. Signora presso Saronno. Monza, Luca Corbetta Tipogr. 1816.

dieses Theiles der Kirche genannt und gesagt, der Grundstein sei am 8. Mai 1498 gelegt worden. Ist dieses Datum richtig, und die Kirche während der Anwesenheit Bramante's in Mailand angefangen worden, so ist auch sehr wahrscheinlich, dass der Entwurf dieses Theiles von ihm herrühre. Der Thurm als Werk Paulo della Porta's aus Mailand, mit der Jahrzahl 1516, ist immerhin lehrreich.

Die zweite Kirche ist die Madonna di Piazza in Busto Arsizio. Die Kuppel erhebt sich auf einem Achteck, welches von einem Quadrate umschrieben wird. Dass der Bau aus einem Gusse ist, trägt dazu bei ihn zu einem der reizendsten Denkmäler dieser Art in Italien zu machen. Die Grafen Edoardo und Federigo Mella, welche diese Kirche ausführlich publizirt haben (1) sagen, dass laut einer Chronik des Jahres 1617 von Crespi, der Bau 1517 von einem Lonati nach der Zeichnung eines Ballarate, Schülers von Bramante, angefangen und in fünf Jahren vollendet worden sei. Das Datum 1517 ist aussen am Chor angemalt. Nach Luigi Ferrario (2) wäre der Bau erst 1518 begonnen. Endlich giebt Mongeri (3) den Text eines Dokumentes, worin es heisst, ein Lonati habe den Bau nach Bramante's Modell oder Zeichnung (Bramanti secutus exemplar) aufgeführt. Wir haben oben erwähnt (4), dass die Thür unzweifelhaft nach einer Zeichnung Bramante's ausgeführt sei, und hat uns der Rest der schönen Kirche denselben Eindruck gemacht.

Wir sind keineswegs überzeugt, dass die Dachlinie der Kuppel in Form eines chinesischen Schirmes eine spätere Umänderung sei, da sie auf dem oben erwähnten Entwurfe zur Kuppel von S. M. delle Grazie auch vorkommt und durchaus nicht schlecht wirkt (4). Die Verbindung des Achtecks mit dem umschreibenden Quadrat ist nach dem Prinzip des Domes von Pavia, aber weit vollkommener und zwar so gelöst, als ob Bramante hätte zeigen wollen, wie es dort hätte gemacht werden sollen.

Im engsten Zusammenhang mit dieser Kirche steht die Kirche von S. Magno im nahen Legnano; identischer Grundriss, nur entwickeltere Nebenräume die das Quadrat umgeben und kurze Kreuzarme bilden. Das Innere ebenfalls sehr schön, das Aeussere ganz

(1) Giornale dell' ingegnere-architetto ed agronomo. Milano, anno XIV. Sett. 1866, p. 556 u. Tav. 18, 19, 20.

(2) Ebendaselbst, Mem. stor. sul Municipio di Busto Arsizio. 1864.

(3) G. Mongeri. Bolletino della Consulta archeologica, anno III, fasc. 4°. Milano, 1876. S. M. di Piazza a B. A. e il suo recente ristauro. Siehe Dok. Busto Arsizio N° 1.

(4) Seite 41.

Bramante; mais il nomme le « célèbre Vincenzo dell'Orto » comme l'architecte de cette partie, en disant que la première pierre fut posée le 8 mai 1498. Si cette date est exacte, et si l'église a été commencée pendant que Bramante était à Milan, il est très-probable que le projet du dôme central est de lui. Le clocher, œuvre du Milanais Paul della Porta, avec la date de 1516, n'est pas sans intérêt.

La deuxième église attribuée à Bramante est celle de la Madonna di Piazza à Busto Arsizio, dont la coupole s'élève sur un octogone inscrit dans un carré. Ce monument est d'un seul jet, circonstance qui contribue essentiellement à en faire une des œuvres les plus charmantes de ce genre en Italie. Les comtes Édouard et Frédéric Mella, à qui l'on doit une publication détaillée sur l'église dont nous parlons (1), disent d'après une chronique de Crespi, appartenant à l'année 1617, que ce temple aurait été commencé en 1517 par un certain Lonati conformément aux dessins d'un élève de Bramante, nommé Ballarate, et qu'il fut terminé dans l'espace de cinq ans. La date de 1517, peinte à l'extérieur du chœur, se voit encore. Selon Luigi Ferrario (2), la construction n'aurait été commencée qu'en 1518. Enfin Mongeri (3) publie le texte d'un document, dans lequel il est dit qu'un certain Lonato a érigé ce monument d'après un modèle ou un dessin de Bramante (Bramanti secutus exemplar). Nous avons eu l'occasion de dire plus haut (4) que la porte de cette église reproduit certainement un dessin de Bramante; ajoutons que les autres parties de ce beau monument nous ont causé la même impression. L'agencement de l'octogone avec le carré circonscrit dénote le même principe que la cathédrale de Pavie, mais sans imperfections, et sert à nous montrer la solution que Bramante aurait adoptée dans cette dernière. Nous ne sommes nullement convaincu que la ligne légèrement ondulée du toit de la coupole, en forme de parasol chinois, soit due à un changement postérieur, ainsi que plusieurs l'ont admis, car elle se trouve aussi dans le projet de la coupole de S. Maria delle Grazie mentionné plus haut et n'est point d'un mauvais effet.

Non loin de Busto Arsizio, à Legnano, l'église de S. Magno présente une grande affinité avec celle que nous venons de citer. Le plan est identiquement le même; seulement les parties qui entourent le carré sont plus développées et forment une croix grecque à

(1) Giornale dell' ingegnere-architetto ed agronomo anno XIV. Milano, Sett. 1866, p. 556 et pl. 18, 19, 20.

(2) Ibid. Memorie storiche sul Municipio di Busto Arsizio, 1864.

(3) G. Mongeri, Bolletino della Consulta archeologica, anno III, fasc. 4°. Milano, 1876. S. M. di Piazza a B. A. e il suo recente ristauro. Voyez doc. Busto Arsizio, n° 1.

(4) Page 41.

unverkleidet und unvollendet. Nach den Gebrüdern Mella (1) wäre dieser Bau kurz vor 1500 von einem Meister Giacomo erbaut. De Pagave (2) dagegen sagt, es wäre die Kirche von Busto Arsizio etwas älter als jene von Legnano, deren Bau erst am 4. Mai 1504 begonnen worden sei, und zwar verdanke letztere ihre Entstehung dem Wunsch der Einwohner von Legnano, eine Kirche wie die von Busto Arsizio zu besitzen, nachdem man das Modell zu dieser gesehen habe. Auch uns hat die Kirche von Legnano den Eindruck gemacht, als sei sie etwas später als jene von Busto entstanden. Das Detail in Busto Arsizio ist durchweg um einen Grad feiner.

Bei Gebäuden wie die zwei letztgenannten, die sich auf Grundrissfiguren erheben, welche so zu sagen einer mathematisch vollkommenen Gestaltung fähig sind, und deren Aufbau in Formen geschieht, die sich den sogenannten classischen nähern, wird es zuweilen schwierig zu unterscheiden, ob der erfindende Meister den Bau selbst angeordnet und geleitet hat, oder ob talentvolle Schüler, oder unter seinem Einflusse stehende Zeitgenossen Urheber des Monumentes sind. Bei Legnano schiene uns letzteres leichter möglich als in Busto Arsizio.

Für die übrigen in der Lombardei Bramante zugeschriebenen Bauten verweisen wir auf das Verzeichniss. Aus der Klasse in welche wir sie eingereiht haben wird man ersehen, welches Ergebniss unsere Untersuchung geliefert hat.

Um in dieser Uebersicht nicht wieder auf die lombardischen Werke Bramante's zurückzukommen, hatten wir die chronologische Schilderung unterbrochen, bei welcher wir bis zum Ende des Aufenthaltes Bramante's im Mailändischen gelangt waren. Die Kriegsstürme, welche das Fürstenhaus Sforza im September 1499 aus Mailand vertrieben, führten am 6. Oktober den Einzug Ludwig XII von Frankreich herbei. Es ist ein merkwürdiges Schicksal, dass unter den Begleitern desjenigen Königs, der Bramante seines langjährigen Beschützers beraubte, einer der hervorragendsten jener feurige Cardinal war, der, zu Höherem bestimmt, als Julius II Bramante ein wie für ihn geschaffener Gönner werden sollte. Auf dem ersten Schauplatze der Welt berief er ihn später zu Werken, die die empfangene Wunde reichlich heilen sollten.

Es ist anzunehmen, dass im September 1499 auch Bramante Mailand verlassen habe, wäre er auch, um zur Vertheidigung des Castells beizutragen, bis zu dessen verrätherischer Uebergabe durch Bernardo Corte

(1) Op. cit. p. 558, n. 1.
(2) Mss. und bei Dott. C. C., p. 72—74.

bras très-courts. L'intérieur est fort beau, l'extérieur inachevé n'offre aux regards que de la maçonnerie brute. D'après les frères Mella (1), cette construction aurait été entreprise peu avant 1500 par un maître appelé Giacomo. D'après de Pagave (2), au contraire, l'église de Busto Arsizio serait un peu antérieure à celle de Legnano. Cette dernière n'aurait été commencée que le 4 mai 1504, les habitants de Legnano désirant avoir une église semblable à celle de Busto Arsizio, dont ils avait vu le modèle. L'opinion de de Pagave nous paraît plus vraisemblable, à en juger par les détails de Busto Arsizio, qui sont tous plus fins qu'à Legnano.

Pour des monuments tels que ces deux derniers, c'est-à-dire des monuments qui s'élèvent sur des plans dont la figure est susceptible d'une construction géométrique parfaite et dont le style se rapproche du style classique, il est parfois difficile de distinguer si l'auteur a lui-même présidé à l'érection de l'édifice, ou si ce sont plutôt des œuvres dues soit à des élèves de talent, soit à des contemporains subissant l'influence du maître. Ce dernier cas semble plus vraisemblable à Legnano qu'à Busto Arsizio.

Pour les autres édifices lombards attribués à Bramante, nous renvoyons le lecteur au tableau général qui forme la deuxième partie de ce travail; on verra le résultat auquel nos recherches ont abouti par la classe dans laquelle nous les avons rangés.

Afin de ne pas avoir à revenir plus tard sur les œuvres lombardes de Bramante, nous avions interrompu l'ordre chronologique qui nous avait conduit jusqu'à la fin du séjour de Bramante dans le Milanais. La guerre qui, en septembre 1449, mit fin une première fois à la domination de la famille Sforza sur Milan, amena, le 6 octobre suivant, l'entrée de Louis XII dans la capitale du prince fugitif. Par une coïncidence remarquable, à côté du roi qui privait Bramante de son protecteur habituel, entrait ce cardinal fougueux, Julien de la Rovere qui, appelé à de plus hautes destinées, devait être un jour pour Bramante le seul Mécène digne de lui. Nous verrons Jules II, sur le premier théâtre du monde, l'appeler à des travaux qui le dédommagèrent largement des malheurs du temps passé.

Il y a lieu d'admettre qu'en septembre 1499 Bramante quitta Milan, quand même on supposerait qu'il y fut retenu par la défense du château, qui fut rendu traîtreusement, le 14 de ce mois, par Bernardo

(1) Op. cit. p. 558 n. 1.
(2) Mss. Voyez aussi le Dott. C. C., p. 72—74.

zurückgehalten worden (1). Ist jedoch Vasari Glauben zu schenken, so wäre Bramante vor dem Jahre des Jubiläums von 1500 noch in Rom angekommen.

Ob Cesare Borgia, der auch mit dem Könige in Mailand eingezogen war, auf irgend eine Weise mit Bramante in Berührung kam, wissen wir nicht. Wenn wir diese Möglichkeit erwähnen, so geschieht es weil de Pagave (2) sagt, er habe im Jahr 1499 vor Imola das Gelübde gethan, die Capelle von S. M. del Piratello zu vergrössern wenn er Imola einnehme, und weil er ferner behauptet, es sei dieser Bau von Bramante ausgeführt worden. Letzteres scheint sehr unwahrscheinlich; sicher aber ist, dass über dem Altar ein Tabernakel von der grössten Schönheit steht, das in der That, durchaus Bramante's würdig wäre. Vier korinthische Säulen auf Piedestallen tragen ein nach vorn offenes Tonnengewölbe, dessen Cassetten nicht nur mit Rosetten, sondern auch mit Darstellungen von Sonne, Mond und Sternen abwechselnd (siehe die Planeten an der Decke von Vigevano) verziert sind. Der Bogen ist rechteckig eingefasst und mit Fries, Gesims und einer Mittel-Akroterie bekrönt; Palmetten, Friese, Guirlanden und alle Ornamente sind im reinsten Style Bramante's gehalten.

Wir können ein Gleiches von dem Thurm der Kirche sagen, einem der wenigen vorhandenen aus der besten Zeit. Quadratische Anlage. Ueber einem Unterbau zwei Geschosse mit dorischen und korinthischen Eckpilastern. Darüber eine achteckige Attika und Pyramide, begleitet von vier fialenartigen Piedestallen. Am obersten Gebälk hört die Verkröpfung, welche dem Pilaster unter der Platte des Gesimses entspricht, auf, wie bei Bramante oft üblich. Der Umstand jedoch, dass in der Mitte der korinthischen Capitelle das « della Rovere'sche » Eichenlaub nebst Eicheln sich befinden, lässt vermuthen, dass der Thurm eher 1506, bei Anlass der Belagerung von Bologna durch Julius II von Bramante gezeichnet worden wäre, als um 1500. Julius II hatte 1504 für das Jahr 1505 eine « Indulgenza plenaria in forma di Giubileo » (3) gestattet. Wir haben diese beiden Bauten etwas ausführlicher beschrieben, weil sie wenig bekannt und durchaus des Besuches werth sind.

Am 3. November 1499 (4) hatte « der Valentino » mit französischen Hülfstruppen Mailand verlassen, um

(1) Die von Bramante in der Lombardei begonnenen, unvollendeten Gebäude haben L. da Vinci zu einigen Zeilen veranlasst, auf die wir an einem andern Orte zurückkommen werden.

(2) Mss. cit.

(3) Guida, p. 25. Das Santuario di S. M. del Piratello, ist 2,5 Miglien westlich von Imola an der Via Emilia gelegen. Ein Birnbaum beschattete das wunderthätige Bild, daher der Name Peradello, woraus Piratello entstand. — Guida, von Francesco dal Pozzo. Imola. 1857.

(4) Storia del Cagnola. Arch. stor. ital. III, p. 335.

Corte (1). A en croire Vasari, Bramante serait arrivé à Rome avant l'année du Jubilé (1500).

Nous ne savons si César Borgia, qui, lui aussi, était entré à Milan avec le roi, eut quelque relation avec Bramante. Mais de Pagave (2) dit qu'en 1499, en faisant le siège d'Imola, le fils d'Alexandre VI avait fait vœu d'agrandir la chapelle de S. M. del Piratello en cas de succès, et il ajoute que cette construction fut exécutée par Bramante. Cette dernière assertion nous paraît bien peu vraisemblable. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au-dessus de l'autel de cette chapelle se trouve un tabernacle de la plus grande beauté, capable de faire honneur à Bramante. Quatre colonnes corinthiennes sur piédestaux portent une voûte en berceau, ouverte sur le devant, dont les caissons sont ornés non seulement de rosaces, mais où l'on aperçoit le soleil, la lune et les étoiles (voyez, à ce sujet, les planètes du plafond de Vigevano).

L'archivolte est entourée d'un encadrement rectangulaire que surmontent une frise et une corniche avec acrotère au milieu. Les frises à palmettes, les guirlandes et les autres ornements sont tout à fait dignes de Bramante.

Nous pouvons en dire autant du clocher de l'église. C'est un des rares clochers appartenant à la belle époque de l'art. Le plan en est carré. Sur un soubassement s'élèvent deux étages avec des pilastres d'angle doriques et corinthiens; puis vient une attique octogone, couverte d'une pyramide; des piédestaux en forme de pinacles sont posés sur les quatre angles. La saillie des pilastres se continue, par un décrochement de l'entablement, jusque sous le larmier de la corniche supérieure, qui est uni, disposition fréquente chez Bramante. Dans le milieu des chapiteaux corinthiens on voit les feuilles de chêne et les glands, armes de la famille « della Rovere ». Il faut donc supposer que le projet de ce clocher date plutôt de 1506, époque du siège de Bologne par Jules II, que de 1500. Ce pape, en 1504, avait en effet accordé à cette église une indulgence (3) plénière pour l'année 1505 en souvenir du jubilé. Nous examinons un peu longuement ces deux monuments au Piratello parce qu'ils sont peu connus et bien dignes d'être visités.

Le 3 novembre 1499 (4), le duc de Valentinois avait quitté Milan avec des troupes auxiliaires françaises

(1) L. de Vinci, dans quelques lignes sur lesquelles nous reviendrons, fait allusion aux monuments commencés par Bramante en Lombardie et restés inachevés.

(2) Mss. cit.

(3) Guida, p. 25. Le sanctuaire de S. M. del Piratello se trouve à deux milles et demie à l'ouest de la ville d'Imola, sur la via Emilia. Un poirier s'élevait près de l'image miraculeuse, d'où le nom de Peradello transformé en Piratello. Guida, par Francesco dal Pozzo. Imola. 1857.

(4) Storia del Cagnola. Arch. stor. ital. III, p. 335.

sich in den Besitz von Imola zu setzen, und am 14. Januar 1500 hatte er diese Stadt und Forlì erstürmt. Diese Daten würden immerhin Bramante gestattet haben, noch Ende 1499 in Rom anzulangen, wenn, wie gesagt die hierauf bezügliche Angabe bei Vasari wörtlich zu nehmen ist.

Ob aber Cesare Borgia wirklich jenes Gelübde gethan, haben wir nicht erfahren können; die Beschreibung erwähnt nur, dass er im Jahr 1500 die Kirche um ein Drittel vergrössert habe. Ausser der Vergrösserung oder statt derselben, möchte etwa die Ueberwölbung der seit dem Bau um 1483 (1) bloss provisorisch mit Holz gedeckten Kirche, damals vor sich gegangen sein. Die Umfassungsmauern nämlich scheinen jenem älteren Baue anzugehören.

(1) Guida, p. 15.

afin de s'emparer d'Imola. Le 14 janvier 1500, il avait pris d'assaut cette ville, ainsi que Forlì. Ces dates permettent de supposer que Bramante put arriver à Rome à la fin de 1499, si toutefois la date donnée par Vasari doit être prise à la lettre.

Nous n'avons pu vérifier si César Borgia avait vraiment fait le vœu dont nous avons parlé; dans la description du sanctuaire, il est seulement dit qu'en 1500 il fit agrandir l'église d'un tiers. On sera probablement plus près de la vérité en admettant que la construction seule des voûtes eut lieu alors; car en 1483 (1), époque de la première construction de l'édifice, l'église paraît avoir été couverte d'une charpente provisoire, et tous les murs extérieurs semblent appartenir à cette époque.

(1) Guida, p. 15.

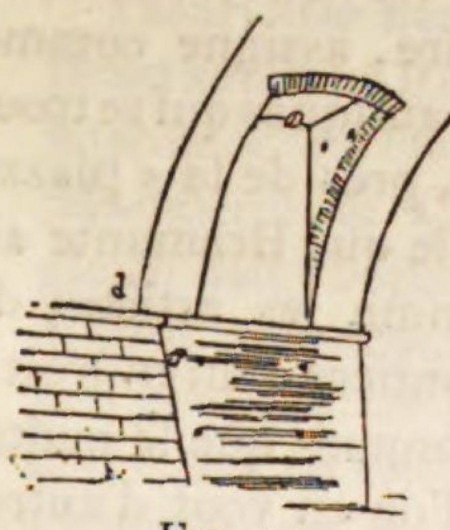


Fig. 14.

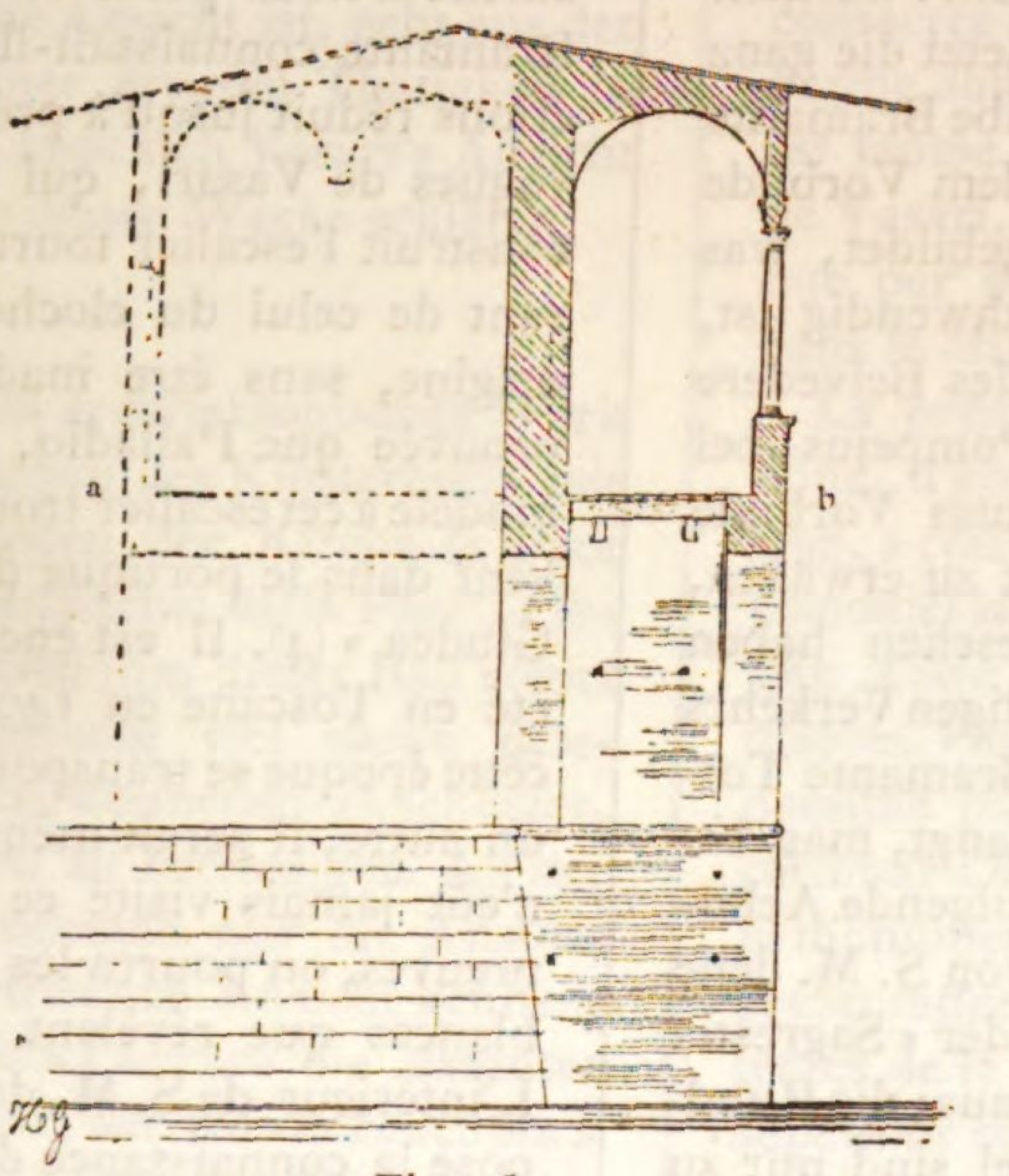


Fig. 15.

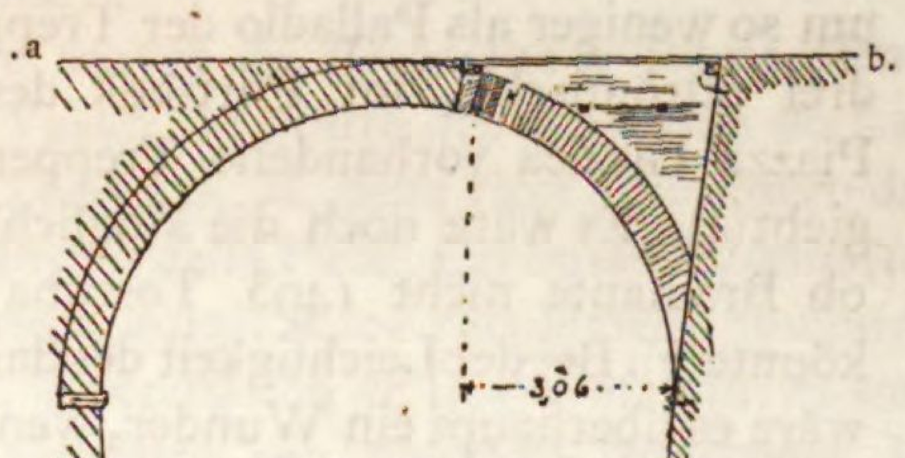


Fig. 16.

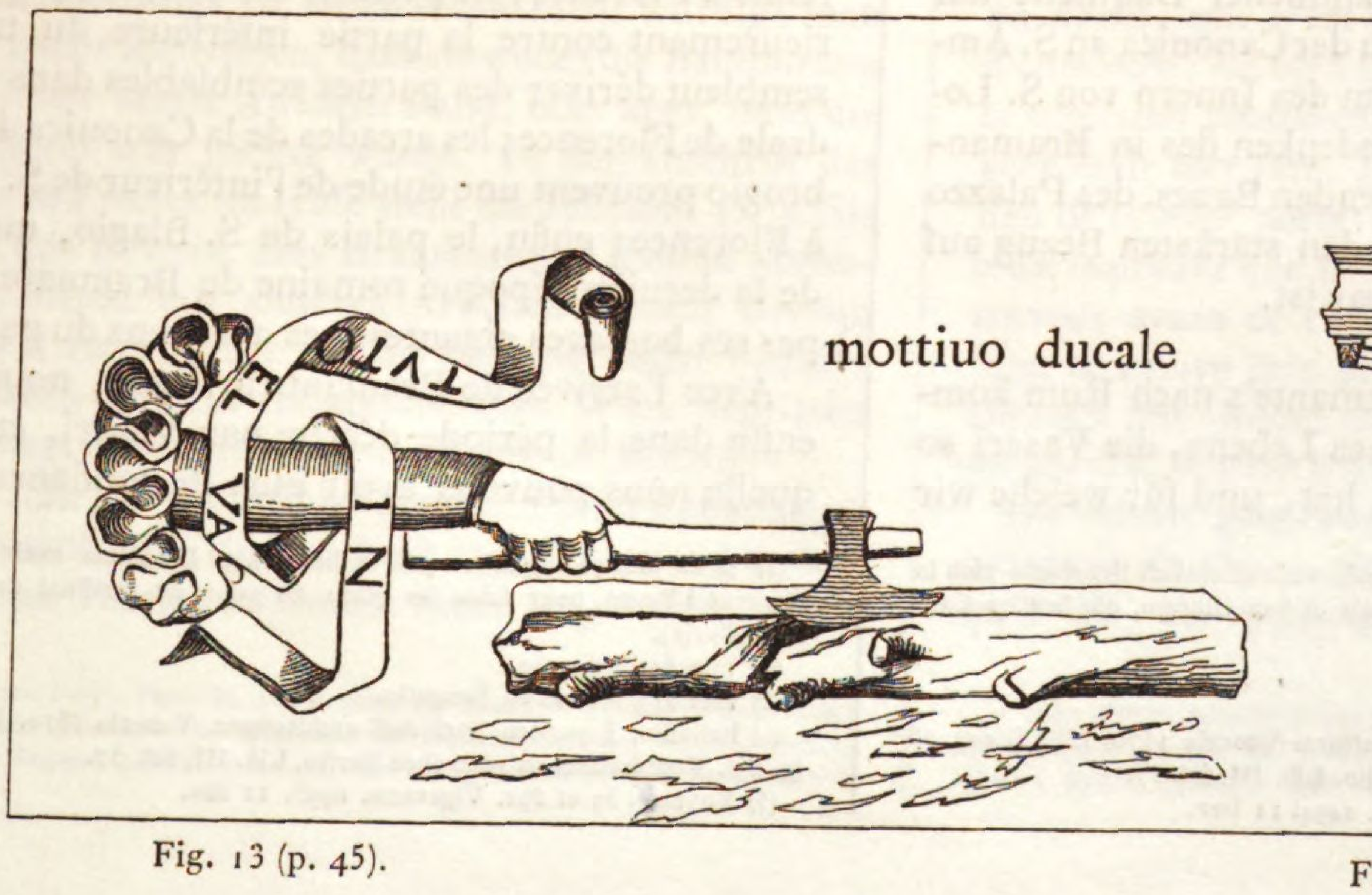


Fig. 13 (p. 45).

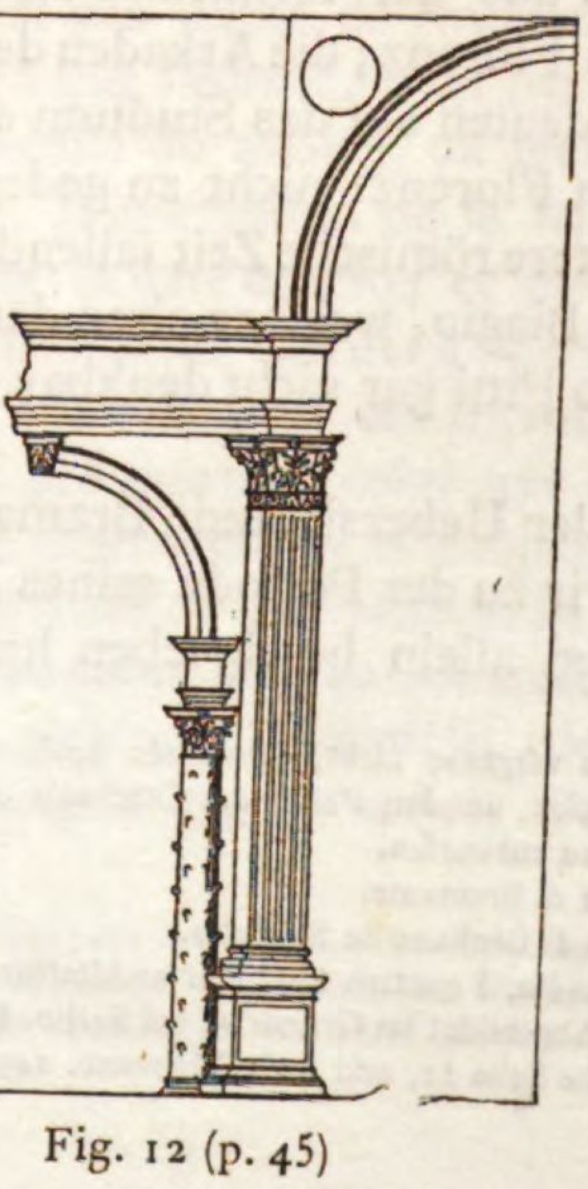


Fig. 12 (p. 45)

BRAMANTE IN ROM.

Ueber den Weg, den Bramante einschlug um von Mailand nach Rom zu gelangen, haben wir nicht die geringste Andeutung. Ebensowenig vermögen wir zu sagen, ob abgesehen von der allgemeinen politischen Lage der Dinge in Italien ein bestimmter Ruf ihn veranlasste, sich nach der Residenz der Päpste zu begeben (1). Das genaue Datum endlich seiner Ankunft in der ewigen Stadt ist ebenfalls unbekannt. Hierüber haben wir bloss die Aussagen Vasari's, der an einer Stelle den Zeitpunkt unmittelbar vor das Jahr 1500 (2) setzt, an einer anderen 1504 (3) nennt. Verschiedene Thatsachen beweisen, dass bis auf einige Monate Unterschied, das erstere Datum das richtige sei.

Anknüpfend an den ersten Punkt, darf hier die Frage, ob Bramante Toscana kannte, berührt werden. Als Anhaltspunkte hiefür hatte man bis jetzt die ganz oberflächliche Behauptung Vasari's, es habe Bramante die Wendeltreppe des Belvedere nach dem Vorbilde des Thurmes von S. Niccolò in Pisa, gebildet, was zwar denkbar, aber durchaus nicht nothwendig ist, um so weniger als Palladio der Treppe des Belvedere drei altrömische, im Portikus des Pompejus bei Piazza Giudea vorhandene Treppen zum Vorbilde giebt (4). Es wäre noch die Möglichkeit zu erwägen, ob Bramante nicht 1493 Toscana gesehen haben könnte (5). Bei der Leichtigkeit des damaligen Verkehrs wäre es überhaupt ein Wunder, wenn Bramante Toscana nie besucht hätte. Wer mehr verlangt, mag bereits bei seinen lombardischen Bauten folgende Aehnlichkeiten beobachten : der Innenbau von S. M. delle Grazie in Mailand setzt die Kenntniss der « Sagrestia vecchia » von S. Lorenzo in Florenz voraus; die Rundbauten zunächst unterhalb der Kuppel sind nur zu erklären aus der Kenntniss ähnlicher Bautheile am Dom zu Florenz; die Arkaden der Canonica an S. Ambrogio deuten auf das Studium des Innern von S. Lorenzo in Florenz; nicht zu gedenken des in Bramante's spätere römische Zeit fallenden Baues, des Palazzo di San Biagio, welcher ohne den stärksten Bezug auf Palazzo Pitti gar nicht denkbar ist.

Mit der Uebersiedlung Bramante's nach Rom kommen wir zu der Periode seines Lebens, die Vasari so zu sagen allein beschrieben hat, und für welche wir

(1) Man vergesse nicht, dass Ende 1493, wahrscheinlich Bramante sich in Rom aufhielt, um den Palast des Cardinals di San Giorgio, die heutige Cancelleria, zu entwerfen.

(2) Vita di Bramante.

(3) Vita di Giuliano da Sangallo.

(4) Palladio, I quattro libri dell' architettura. Venezia 1570. Lib. I, cap. 28 (p. 64). Abgebildet im Grundriss bei Serlio. Lib. III, fol. 57.

(5) Siehe Seite 52, und Dok. Vigevano. 1494. 11 Dez.

BRAMANTE A ROME.

Nous n'avons aucune indication sur la route que suivit Bramante pour se rendre de Milan à Rome.

Nous ne savons pas non plus si, en dehors des conditions résultant de la situation politique de l'Italie, quelque motif spécial l'appelait à la résidence des Papes (1); nous ignorons enfin la date précise de son arrivée dans la Ville Éternelle. En effet, nous n'avons pour nous renseigner que l'assertion tout à fait superficielle de Vasari, qui, dans un passage, la place immédiatement avant l'année 1500 (2), et dans un autre, en 1504 (3). Plusieurs faits prouveront que la date de 1500 est, à quelques mois près, exacte.

Et maintenant la première de ces questions nous amène à nous poser une question assez importante : Bramante connaissait-il la Toscane? Ici encore nous étions réduit jusqu'à présent aux renseignements bien vagues de Vasari, qui nous dit que Bramante avait construit l'escalier tournant du Belvédère, en s'inspirant de celui du clocher de S. Nicolò, à Pise. Cette origine, sans être inadmissible, est d'autant moins prouvée que Palladio, au contraire, assigne comme modèle à cet escalier trois escaliers antiques qui se trouvent dans le portique de Pompée, près de la « piazza Giudea » (4). Il est encore possible que Bramante ait été en Toscane en 1493 (5). Comme les artistes de cette époque se transportaient volontiers d'un endroit à un autre, il serait même assez étonnant que le maître n'eût jamais visité ce pays. Si l'on en veut d'autres preuves, on pourra les trouver dans certaines ressemblances que révèlent ses constructions lombardes. L'intérieur de S. M. delle Grazie, par exemple, suppose la connaissance de l'ancienne sacristie de S. Lorenzo à Florence; les petites rotondes, s'appuyant extérieurement contre la partie inférieure du tambour, semblent dériver des parties semblables dans la cathédrale de Florence; les arcades de la Canonica de S. Ambrogio prouvent une étude de l'intérieur de S. Lorenzo à Florence; enfin, le palais de S. Biagio, monument de la dernière époque romaine de Bramante, rivalise par ses bossages gigantesques avec ceux du palais Pitti.

Avec l'arrivée de Bramante à Rome, nous entrons enfin dans la période décrite par Vasari, et pour laquelle nous pouvons avoir plus de confiance dans les

(1) Il ne faut pas oublier qu'à la fin de 1493 Bramante avait probablement séjourné à Rome, pour faire les plans du palais du cardinal de S.Giorgio (la Cancellaria).

(2) Vita de Bramante.

(3) Vita di Giuliano da Sangallo.

(4) Palladio, I quattro libri dell' architettura. Venezia 1570. Lib. I, cap. 28 (p. 64). Représentés en plan chez Serlio, Lib. III, fol. 57.

(5) Voyez p. 52 et doc. Vigevano. 1493. 11 déc.

auch mehr Zutrauen in seine Aussagen setzen können. Nichtsdestoweniger ist die genaue Feststellung der chronologischen Entstehung seiner römischen Werke bis jetzt mit wenig Sicherheit zu erzielen. Vasari giebt uns gerade darin wenig Anhalt, und gleich beim ersten Bauwerke das er Bramante zuschreibt, scheint er in dieser Beziehung im Irrthum zu sein.

Ein anderer grober Irrthum, der von vielen Autoren biographischer Notizen begangen wird, ist die Voraussetzung als wäre Bramante bei seiner Ankunft in Rom so zu sagen ein Anfänger in der Architektur gewesen, wie es Vasari selbst thut, indem er den Klosterhof bei S. M. della Pace als Beweis hiezu anführt und den Hergang so schildert, als hätte erst das Studium der antiken römischen Ruinen Bramante gestattet, Fortschritte zu machen, sich von der ihm anfänglich anklebenden « secchezza » loszumachen und die Stellung zu erlangen, die er später einnehmen sollte. Wie falsch eine solche Ansicht ist, geht aus der gegebenen Schilderung seiner grossen Thätigkeit in der Lombardei hervor, und lässt sich Vasari's Ansicht nur aus seiner Unkenntniss dieser Werke erklären.

Vasari also nennt als erstes architektonisches Werk Bramante's in Rom den Neubau des Klosterhofes der lateranischen Domherren neben der Kirche la Pace (Monastero de' Canonici lateranensi della Pace). Obgleich nicht vollkommen, habe ihm dieser Bau sofort Ruhm gebracht, weil Bramante viel daran gelegen gewesen sei seinen neugewonnenen Beschützer, den Cardinal Oliviero Caraffa zu befriedigen. An der Composition dieses Hofes nehmen nur die Anstoss welche sie nur in der geometrischen Ansicht kennen, wo die Säulen des obern Stockwerkes die dahinter befindlichen Fenster schneiden; der wirkliche Anblick ist vollkommen befriedigend. Die *Ausführung* des Details allerdings ist Bramante's nicht würdig; man muss daher annehmen, dass entweder die Bauführung nicht unter seiner Aufsicht stand, oder aber, dass die Geldmittel sehr gering waren. In der Inschrift des mittleren Frieses im Hofe steht die Jahrzahl 1504. Sie liefert den Beweis, dass Bramante vor diesem Monumente schon mit anderen Arbeiten betraut worden war und zwar gerade mit derjenigen, welche von den Klassikern als sein vollkommenstes Werk gepriesen wird, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio.

Das Jahr 1502 wird hier gewöhnlich als Erbauungszeit angegeben(1), die Inschrift dagegen bekundet, dass der kleine Tempel in diesem Jahre eingeweiht, somit

(1) Antonio Ferri, Fasc. II, p. 47, giebt die Inschrift wie folgt : Beati Petri Apostolorum Principis Martyrio sacrum Ferdinandus Rex Hispaniarum et Elisabetha Regina Catholici post erectum ab eis ædem posuere Anno Salutis

assertions de l'écrivain. Néanmoins, il est encore difficile de fixer l'ordre chronologique de la construction des monuments romains de Bramante. C'est précisément l'un des points sur lesquels Vasari ne nous apprend que peu de chose, et même, à l'occasion du premier monument que cet auteur lui attribue, nous trouvons une erreur de date.

Une autre erreur grossière et vraiment naïve, commise par nombre d'auteurs de notices biographiques, est la supposition d'après laquelle Bramante, à son arrivée à Rome, aurait été pour ainsi dire un novice en architecture, comme le dit d'ailleurs Vasari lui-même. Cet historien cite, à l'appui de son assertion, le cloître della Pace, ajoutant que, par l'étude des ruines antiques de Rome seulement, Bramante arriva à faire des progrès, parvint à se débarrasser de la sécheresse de ses premiers temps et conquit la situation dans laquelle il se distingua plus tard. L'étude que nous avons consacrée aux nombreux travaux de Bramante en Lombardie suffit pour montrer combien une telle opinion est fausse. Même en tenant compte du point de vue de Vasari, une pareille erreur ne s'explique chez lui que par son ignorance des monuments qui existent dans le Milanais.

La première œuvre de Bramante à Rome serait donc, d'après Vasari, le cloître des chanoines du Latran, à côté de l'église S. M. della Pace (Monastero de' Canonici lateranensi della Pace). Cet ouvrage, quoique loin d'être parfait, aurait accru rapidement, toujours d'après Vasari, la réputation de Bramante, qui fit son possible pour satisfaire son nouveau protecteur, le cardinal Oliviero Caraffa. Ceux qui ne connaissent le monument dont nous parlons que d'après une représentation en élévation géométrique sont souvent tentés de le blâmer, parce que les colonnes de l'étage supérieur semblent couper les fenêtres du fond; l'aspect réel est néanmoins très-satisfaisant. *L'exécution* du détail, qui n'est pas digne de Bramante, oblige d'admettre : ou bien que l'édifice ne fut pas érigé sous la direction personnelle du maître, ou bien que l'argent était fort rare. L'inscription de la frise du milieu de la cour porte la date de 1504 et nous fournit ainsi la preuve que Bramante exécuta à Rome d'autres travaux avant ce cloître. Parmi ces travaux, le premier se trouve être précisément celui que les « classiques » ont toujous exalté comme la meilleure œuvre du maître, le petit temple de S. Pietro in Montorio.

On admet généralement que ce monument a été construit en 1502; mais son inscription nous avertit qu'il fut inauguré cette année-là (1), d'où il ré-

(1) Voici d'après Antonio Ferri cette inscription, Fasc. II, p. 47: Beati Petri Apostolorum Principis Martyrio sacrum Ferdinandus Rex Hispaniarum et Elisabetha Regina Catholici post erectum ab eis ædem posuere Anno Salutis

etwa 1500, d. h. fast sofort nach der Ankunft Bramante's in Rom begonnen worden sei. Der Umstand, dass ein seit einigen Monaten in Rom erst ansässiger Meister ein Werk ausführt, welches, wenn auch klein von Umfang, doch von dem spanischen Königspaare an so feierlicher Stelle errichtet, besonderen Ansehens geniessen musste, zeigt, dass entweder der Ruf Bramante's in Rom längst wohlbegründet war, oder dass er, wie Vasari angiebt, sehr einflussreiche Freunde dort vorfand. Andererseits steht die frühe Datirung des Tempietto's nicht im Widerspruche zu den gründlichen Studien der antiken Monumente, die Bramante « *solo e cogitativo* » vorgenommen haben soll. Bei dem hohen Grade der Meisterschaft, mit welchem er in Rom auftrat, genügte ihm ein Studium von vielleicht wenigen Tagen an den damals noch reichlich vorhandenen Bauten dorischer Ordnung (1), um diejenige Sicherheit zu gewinnen, welche für die Composition seines dorischen Rundbaues erforderlich war. Derselbe ist zu berühmt, um einer Beschreibung zu bedürfen; zum ersten mal wird hier der von den Byzantinern ausgebildete Tambour in klassischen Formen wiedergegeben.

Unbegreiflich erscheint, dass Le Tarouilly, der an ihm nur die Bekrönung der Kuppel auszusetzen hat, nicht auf den ersten Blick erkannte, dass diese eine spätere Composition sei (2). Das ursprünglich höhere, schlankere, mehr candelaberartige Bekrönungsstück sieht man in einer Zeichnung der Uffizien aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts (3); auf diesem Blatte ist auch die Thür ohne alle Umrahmung zwischen den Pilastern angegeben, sie findet sich jedoch genau aufgenommen, auf einem folgenden Blatte mit dem Durchschnitte. Das Innere zeigt unten das System

MDII. H. E. Müntz theilt uns folgende Notiz mit : In dem vaticanischen Mss. lat. 7400 : Raccolta di diverse notizie del convento di S. Pietro in Montorio, wird die Inschrift, p. 4, folgendermaassen gegeben : « Apostolorum Principis Martyrio sacrum Ferdinandus Hispaniarum Rex et Elisabeth Regina Catholici post erectam ab eis Aedem posuerunt anno salutis christiane MD : « qual lapida ora resta collocata sotto la mensa dell'altare di detta capella sotterranea) ».

Seite 3 heisst es : die Capelle soll am 9. Juni 1500 durch Alexander VI. eingeweiht worden sein. Es scheint uns dies höchstens von der unterirdischen Cappelle gelten zu können. Diese war früher unzugänglich und nur durch die Oeffnung im Gewölbe sichtbar, durch welche man eine Lampe herunterliess.

(1) Siehe und lies : im « libro d'Ant. Labacco », p. 17.

(2) Text, Band I, p. 244. In der Nota p. 243 scheint er allerdings letzteres für möglich zu halten.

(3) Auf der Rückseite von Fig. 3, auf Bl. 23, und vom selben Autor, vielleicht Sansovino. Sie trägt die Aufschrift : « S° PIETRO AMONTORO » (sic). Die perspectivische Ansicht im Skizzenbuche in Lille, welches irrthümlich Michelangelo zugeschrieben wird, bestätigt ganz diese Bekrönung, dürfte aber sowie der Durchschnitt eine Copie Wicars oder gar seine Composition nach echten Dokumenten sein. Eine dritte Aufnahme in den Uffizien, giebt sie auch zum Theil wieder. Ihre Gestalt nähert sich, aber zierlicher, derjenigen bei Serlio, Lib. III, f° 48. Der Umstand jedoch, dass zwei andere frühe Aufnahmen in der gleichen Sammlung, ferner die Abbildung bei Palladio, alle verschiedene Bekrönungen darstellen, lässt den Gedanken aufkommen : es sei der Tempietto eine Zeit lang ohne Bekrönung geblieben, und Jeder habe sie nach Gutdünken ergänzt. In der, allerdings unvollendeten, Studie Bramante's ist sie nicht angegeben.

sulte que son commencement doit être placé en 1500, presque aussitôt après l'arrivée de Bramante. Voilà donc un maître établi à Rome depuis quelques mois à peine, et exécutant un ouvrage qui, bien que petit, devait nécessairement être en grand honneur à cause du lieu vénérable où le roi et la reine d'Espagne avaient voulu qu'il fût érigé. Ce fait prouve que Bramante jouissait d'une renommée bien établie lorsqu'il vint à Rome, ou bien, comme le dit Vasari, qu'il y avait trouvé des amis très-influents. D'un autre côté, la date si reculée de cette petite rotonde n'est point en contradiction avec les études approfondies des monuments antiques que Bramante, selon l'expression de Vasari, aurait faites, « *solo e cogitativo.* » Le degré de supériorité qu'il possédait déjà, à cette époque, permettait facilement au grand architecte d'acquérir, par une étude de peu de jours, la sûreté nécessaire pour composer sa rotonde dorique; car les édifices de cet ordre étaient alors plus nombreux à Rome qu'ils ne le sont aujourd'hui (1). Ce temple est tellement célèbre que nous pouvons nous dispenser de le décrire. Ici, pour la première fois peut-être, le tambour des Byzantins revêt les formes classiques.

Il est inconcevable que Le Tarouilly (2), qui ne trouvait à y blâmer que l'amortissement de la coupole, n'ait point reconnu à première vue que la structure actuelle de ce couronnement est d'une époque postérieure. Le couronnement primitif, plus haut, plus svelte, et se rapprochant de la forme d'un candélabre, se voit dans un dessin du commencement du XVI^{e} siècle, conservé aux Uffizi (3); la porte y est encore représentée entre deux pilastres sans aucun chambranle, mais on en voit le détail actuel dans la feuille suivante au revers de la coupe. L'intérieur nous montre en bas

MDII. — M. E. Müntz nous communique la notice suivante : Dans le Mss. Vatican, lat. 7400 : Raccolta di diverse notizie del convento di S. Pietro in Montorio, l'inscription est rapportée, p. 4, comme suit : « Apostolorum Principis Martyrio sacrum Ferdinandus Hispaniarum Rex et Elisabeth Regina Catholici post erectam ab eis Aedem posuerunt anno salutis christiane MD : « qual lapida ora resta collocata sotto la mensa dell'altare di detta capella (sotterranea) ».

A la page 3 on lit : que cette chapelle aurait été consacrée par Alexandre VI, le 9 juin 1500. Ceci ne paraît pouvoir s'appliquer qu'à la chapelle souterraine qui autrefois était inaccessible. On ne l'apercevait que par l'ouverture dans la voûte, par laquelle on descendait une lampe.

(1) Voyez entre autres l'ouvrage d'Ant. Labacco, p. 17.

(2) Texte, vol. I, p 244. Dans la note (p. 243), à la vérité, il tend à admettre cette disposition.

(3) Sur le revers de la fig. 3 de notre pl. 23, et du même auteur, peut-être J. Sansovino. On y lit : « S. PIETRO AMONTORO » (sic) : La perspective de ce temple, qui, dans le livre de croquis du musée Wicar à Lille, est attribuée à tort à Michelange, confirme la forme de cet amortissement. Toutefois cette feuille pourrait être une copie, sinon une composition de Wicar lui-même d'après des documents authentiques. Une troisième esquisse aux Uffizi reproduit une partie de cet amortissement, qui, en plus élégant, rappelle celui que publie Serlio, Lib. III, fol. 48. Néanmoins, cette circonstance que deux autres relevés du tempietto conservés dans la même collection, ainsi que la planche chez Palladio, montrent chacun un couronnement différent, tendrait à faire croire que pendant un temps l'édifice demeura sans amortissement, chacun le restituant à sa guise. Dans l'étude de Bramante (Pl. 55, fig. 1), incomplète il est vrai, le « finimento » n'est pas indiqué.

der Arkaden von S. Peter, und haben die Pilaster Piedestalle. Die sinnreiche Beleuchtung der Krypta erinnert an jene des Domes von Pavia. Wir haben in der Sammlung der Uffizien eine perspectivische Studie in Sepia gefunden (1), die wegen mehrfacher Varianten wohl nur von Bramante selbst sein kann; die Pfosten der Balustrade über jeder Säule, die Pilaster statt der Lisenen der Attika scheinen befriedigender als die ausgeführten entsprechenden Theile. Diese Zeichnung zeigt wie die andere Skizze, dass Rippen an der Aussenseite der Kuppel beabsichtigt waren (2); die schuppenartige Bedachung, deren Entfernung Le Tarouilly erlebte, war somit eine spätere. Die etwas in das darunter liegende Gebälk eingesunkenen Docken der Balustrade erregen Befremden und ist dieses in obiger Studie vermieden. *Mit Recht ist dieses als das erste Bauwerk angesehen worden welches den antiken Styl wiedergab.*

Der grossen Originalität der Anlage (welche sofort auf die italienische Kunst nah und fern einwirkte) entspricht nicht völlig die des Details, welches von denjenigen des ebenfalls dorischen Cortile di Belvedere weit übertroffen wird. Es ist das einzige Werk Bramante's, welches uns etwas kalt gelassen hat. Allerdings, bei so vollkommenen Werken ist das Wegbleiben eines nothwendigen Theiles wie der beabsichtigte runde Portikus um den Hof von unberechenbarer Störung; es ist jetzt nur ein Bild ohne Rahmen. Die Wiederherstellung dieses Hofes bei Le Tarouilly (3) ist jedenfalls irrthümlich; Säulen mit Intercolumnien, wie er sie nach Serlio annimmt, verlangen Bögen und keine Holzarchitrave. Bögen waren ohnehin nöthig um den Umriss der Kuppel zu begleiten.

Die Laterne zur Peterskuppel, die wir Bl. 16 nach dem Tempietto gebildet, hat etwa ein Drittel mehr Durchmesser als der Tempietto selbst.

Vasari erwähnt, dass Bramante auch bei der Berathung zum Neubau der Kirche der deutschen Nation, S. M. dell' Anima, zu Rath gezogen wurde. Da der kaiserliche Gesandte Matthäus Lang am 11. April

(1) Bl. 55, Fig. 1.
(2) Die anderen Skizzen lehren, dass sie ausgeführt worden sind; halbrund zwischen zwei Stäben. Das Uebrige war mit Bleitafeln bedeckt.
(3) Text, Band III, p. 666.

le système des arcades de Saint-Pierre, et les pilastres y ont des piédestaux. La manière habile dont est éclairée la crypte rappelle le procédé mis en œuvre d'après le même architecte à la cathédrale de Pavie. Nous avons trouvé dans la collection des Uffizi et nous reproduisons une étude perspective à la sépia (1), qui semble ne pouvoir être que de Bramante lui-même, à cause de plusieurs variantes qu'elle contient. Les dés de la balustrade, au droit de chaque colonne, manquent dans le monument tel qu'il a été exécuté, et les pilastres remplaçant de simples bandeaux sans chapiteaux autour de l'attique nous paraissent mieux réussis que dans l'édifice même. Ce dessin, ainsi que l'esquisse, prouve que l'extérieur de la coupole devait avoir des nervures ou côtes (2); la toiture à écailles, que Le Tarouilly a vu ôter, avait donc été faite plus tard. Dans le monument, les balustres seuls nous étonnent, parce que le quart inférieur de leur hauteur est noyé dans l'entablement qu'ils couronnent, défaut que ne présente pas l'étude perspective. Cette rotonde, à juste titre, a été regardée comme le premier édifice reproduisant la pureté du style antique.

Les détails de ce petit temple (qui exerça immédiatement une influence directe sur l'art italien), n'ont pas la même originalité que la composition elle-même. Dans la cour du Belvédère, par exemple, l'entablement du même architecte, entablement également dorique, est bien supérieur. Confessons d'ailleurs que, de toutes les œuvres de Bramante, c'est la seule qui nous ait produit une impression relativement froide. Sans doute, dans une œuvre si pondérée, le manque d'une partie aussi intégrante que le portique circulaire projeté, qui devait entourer la cour, laisse un vide d'une bien grande portée; il y a là comme un tableau sans cadre. La restauration de cette cour dans Le Tarouilly (3) ne saurait être juste; les entre-colonnements des colonnes, tels qu'il les admet d'après Serlio, demandent des arcades et non pas des architraves en bois. L'arcade s'impose d'ailleurs par la nécessité de laisser voir le dôme.

La lanterne de la coupole de Saint Pierre, que nous avons restaurée d'après ce temple (pl. 16), aurait un diamètre d'environ un tiers de plus que le temple lui-même.

Vasari rapporte que Bramante fut consulté pour le projet de l'église de S. M. dell' Anima, église appartenant à la nation allemande. Ce fait dut avoir lieu bientôt après l'arrivée du grand architecte à Rome, car, le

(1) Pl. 55, fig. 1.
(2) Les autres relevés nous apprennent que les nervures, correspondant aux montants, furent exécutées avec un demi-tore entre deux filets pour profil, les champs recouverts en feuilles de plomb.
(3) Texte, vol. III, p. 666.

1500 (1) den Grundstein legte, so muss dies sehr bald nach der Ankunft Bramante's geschehen sein. Möglicher Weise konnte Bramante den Umstand, dass sein ehemaliger Herr, Lodovico Moro, noch beim Kaiser verweilte, bei dieser Gelegenheit als eine Empfehlung benutzen. Den Einfluss Bramante's dürfte es erlaubt sein, allenfalls nur im Grundriss von S. M. dell' Anima zu gewahren : in den Flachnischen von verschiedener Tiefe durch die er die unregelmässige Gestalt des Bodens ausglich, Flachnischen die er in S. M. presso S. Satiro und in verschiedenen Entwürfen zu S. Peter angewandt hat. Dass der hübsche Thurm von einem Deutschen nach Bramante's Zeichnung ausgeführt worden, scheint uns in der That sehr wahrscheinlich (2); die Composition ist mit der des Campanile der Madonna del Piratello verwandt. An der etwas verhältnisslosen Fassade dieser Kirche, 1514 ausgeführt, ist jedenfalls Bramante, vielleicht auch Giuliano da Sangallo unschuldig; zahlreiche Meister Rom's hätten eine solche Composition zu liefern vermocht, dagegen mögen die vortrefflichen Pforten (1522), wie Le Tarouilly vermuthet, von Peruzzi sein, dessen Grabmal Adrian's VI. in der Kirche, mit Ausnahme des Sockels, weniger gelungen zu nennen ist.

Aus dem Jahre 1500 ist inschriftlich das Haus des Schreibers Turcius aus Novara in der Via del Governo vecchio. Le Tarouilly und Burckhardt glauben hierin eine Arbeit Bramante's zu sehen. Wir haben lange diese Ansicht getheilt, die namentlich beim Anblicke des Stiches nahe tritt. Erinnert man sich aber der Arbeiten die Bramante in der Lombardei ausgeführt hat, so zeigt dieses Haus bei allem Reize eine gewisse Aengstlichkeit im Relief und in der Profilirung, und trotz der Aehnlichkeit mit den beiden grossen Palästen des Meisters in Rom, manches was die relative Bescheidenheit des Privatmannes nicht genügend zu erklären scheint, und das eher auf die Leistung eines jüngeren Meisters rathen lässt. Die Uffizien besitzen eine Skizze dieses Hauses, die mehr den Charakter einer Studie dafür als einer Zeichnung mit Veränderungen nach demselben trägt; leider haben wir den Autor der Zeichnung nicht ermitteln können (3).

Aus der Regierungszeit Alexanders VI. erwähnt Vasari, Bramante sei als Unterarchitekt des Papstes bei dem Baue der Fontana auf der Piazza von S. M.

(1) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, VIII, p. 117.

(2) Vasari, Vita di Bramante.

(3) Im Jahre 1865 oder 1866 hatten wir neben diese und noch einige andere Skizzen von derselben Hand irrthümlicher Weise die Bezeichnung « Bramante » geschrieben; in Folge dessen sind sie kurz darauf unter diesem Namen, nebst mehreren anderen Zeichnungen, durch den Architekten C. Spinnler in Autographien herausgegeben worden. Architektonische Skizzen aus den Uffizien. Liestal, 1869. Lith. von A. Völlmy.

11 avril 1500 (1), l'ambassadeur impérial, Mathieu Lang, posa la première pierre de l'édifice. Peut-être le séjour de Louis le More chez l'empereur en ce moment avait-il pu servir alors de recommandation à Bramante. — Tout au plus nous sera-t-il permis de reconnaître, peut-être, l'influence du maître dans le plan de l'édifice, dans les niches de différentes profondeurs par lesquelles il parvint à dissimuler la forme irrégulière du terrain. Bramante avait d'ailleurs employé de semblables niches, peu profondes, à S. Maria presso S. Satiro, et dans plusieurs projets pour Saint-Pierre. Il n'est pas invraisemblable que le joli clocher ait été effectivement exécuté par un Allemand, d'après un dessin de Bramante (2); sa disposition rappelle celle du clocher de la Madonna del Piratello. La façade de l'église (1514), qui manque un peu de proportions, n'est certainement point de Bramante, ni même probablement de Giuliano da Sangallo; nombre d'architectes romains étaient alors capables d'un pareil travail. Quant aux belles portes (1522), elles pourraient bien être, ainsi que le suppose Le Tarouilly, l'œuvre de B. Peruzzi. — Le tombeau du pape Adrien VI, par le même auteur, à l'intérieur de ce temple, est, par contre, abstraction faite du socle, d'un moindre mérite.

La maison du secrétaire Turcius (via del Governo vecchio), qui porte la date de 1500, serait peut-être encore, d'après Le Tarouilly et Jacob Burckhardt, une œuvre de Bramante. Nous avons longtemps partagé cette opinion, surtout en regardant la gravure de la façade. Mais, en comparant cette maison avec les magnifiques travaux de Bramante en Lombardie, il nous semble difficile de voir ici autre chose que l'œuvre d'un architecte moins accompli, et cela malgré une grande ressemblance avec les deux grands palais de Bramante à Rome. Nous trouvons une certaine timidité dans les reliefs et dans les profils, qui ne s'explique pas suffisamment par la situation plus modeste d'un simple particulier tel que Turcius. Il y a aux Uffizi une esquisse qui paraît être une étude pour cette même maison plutôt qu'une variante faite d'après elle; mais nous n'en n'avons pas pu découvrir l'auteur (3).

Vasari dit plus loin que, sous Alexandre VI encore, Bramante fut employé en qualité de sous-architecte pontifical à la construction de la fontaine qui se trouve

(1) Gregorovius, Histoire de la ville de Rome, VIII, p. 117.

(2) Vasari, Vita di Bramante.

(3) En 1865 ou 1866, nous avions écrit, à côté de cette esquisse et de plusieurs autres de la même main, l'indication erronée : « di Bramante ». En 1869, M. C. Spinnler a autographié ces esquisses sous ce même nom, avec un certain nombre d'autres dessins des Uffizi (Architektonische Skizzen aus den Uffizi. Liestal. A. Völlmy).

di Trastevere, welche der spanische Cardinal von Valenza, Giovanni Lopez, erichten liess, betheiligt gewesen (1). Wir haben aus keiner Zeichnung erfahren können, wie sie ausgesehen habe. Von dem Brunnen auf dem Petersplatze dagegen, an welchem Bramante in gleicher Eigenschaft beschäftigt gewesen sein soll, besitzen wir mehrere Abbildungen (2). Ein candelaberartiger Kern trug eine untere und eine obere Schale; über letzterer, auf quadratem Sokel, vier Putten sitzend um einen von drei Bergen gekrönten runden Schaft. Die maassvolle Gliederung des Kerns, von mehreren Bändern umgeben welche mit Stierköpfen und Guirlanden geziert sind, schliesst die Betheiligung Bramante's nicht aus.

Wer der päpstliche Archtekt war, der die Ehre hatte, den schon im Alter von 56—59 Jahren stehenden Bramante unter sich zu haben, wissen wir nicht, ebenso wenig ob dieses Verhältniss überhaupt stattgefunden habe. Sei nun Antonio Giamberti (der ältere Antonio da Sangallo) oder ein anderer hier zu denken, es mag ihm in dieser Stellung zuweilen sonderbar zu Muthe gewesen sein.

In die Zeit Alexanders VI. verlegt Vasari mit Nachdruck Bramante's Studium der antiken Römerbauten. Wir dürfen jedoch glauben, dass dieses Studium ein beständiges gewesen sei, und, dass es niemals unterblieb wenn sich Gelegenheit dazu darbot.

Um 1503 ferner soll Bramante den Bau des Palastes für Adrian Castellesi, Cardinal von Corneto (später Giraud, jetzt Torlonia), angefangen haben. Ob dieses Datum, oder das von 1504, welches Ferrerio und Le Tarouilly angeben, richtig ist, wissen wir nicht. Die Fassade ist ein vollendetes Kunstwerk; vergleicht man sie aufmerksam mit der der Cancelleria, so wird dort die persönliche Leitung des Baues durch Bramante zur Gewissheit, während man bei dieser geneigt ist, Vasari's Aussage, ein gewisser Antonio Montecavallo habe die Fassade ausgeführt, Glauben zu schenken.

Einige chronologische Schwierigkeiten, die schon von Andern hervorgehoben worden sind, sind hier jetzt zu besprechen. Die Cancelleria kann nur von Bramante sein. Frühestens Ende 1499 kam dieser in Rom an. Der Bau aber trägt das inschriftliche Datum

(1) Antonio Ferri. L'architettura in Roma, fasc. II, p. 31. Ristaurata da Giulio II, venne rifatta sotto Innocenzo XII, per disegno del Fontana.
(2) Cortile di S. Damaso, Freske. — Uffizien, Zeichnungen. — Ferner Stiche.

sur la place de S. Maria in Transtevere, fontaine que le cardinal espagnol de Valence, Giovanni Lopez, y fit ériger (1). Nous n'avons pu trouver aucun dessin qui retraçât l'aspect de cette fontaine, mais nous possédons plusieurs représentations (2) de l'ancienne fontaine érigée sur la place Saint-Pierre, et pour laquelle Bramante aurait été employé dans des conditions pareilles. Une sorte de candélabre portait deux bassins superposés; au sommet, sur un socle carré, quatre petits génies étaient assis autour d'un fût circulaire couronné par trois monts. La mesure qui règne dans l'ordonnance du massif central, entouré de plusieurs bandeaux que décorent des buccranes et des guirlandes, semble autoriser à admettre la collaboration de Bramante.

Nous ne savons quel fut l'architecte papal qui eut l'honneur d'avoir Bramante, déjà âgé de 56 à 59 ans, à son service; nous ne pouvons même pas affirmer que Bramante occupa véritablement cette position. Que ce soit Antonio Giamberti (A. da Sangallo l'aîné) ou un autre, l'autorité de l'architecte d'Urbin doit certainement lui avoir pesé quelquefois.

C'est encore à l'époque d'Alexandre VI que Vasari place les études que fit Bramante d'après les antiquités romaines. Nous croyons que cette étude ne se sera jamais complètement arrêtée pendant tout le reste de sa vie.

Ce serait également vers l'année 1503 qu'il faudrait placer le commencement du palais construit pour Adrien Castellesi, cardinal de Corneto (plus tard palais Giraud, aujourd'hui palais Torlonia). Nous ne savons si cette date est juste, et nous n'osons pas soutenir celle de 1504, donnée par Ferrerio et par Le Tarouilly. La façade de ce palais est un vrai chef-d'œuvre. Si on en compare attentivement les détails avec ceux du palais de la Chancellerie, on acquiert la certitude que la supériorité assez sensible au point de vue de la facilité du dessin et de la « morbidezza » dans les ornements ne peut s'expliquer que par la direction personnelle de Bramante dans les travaux du palais Giraud, tandis que pour la façade de la Chancellerie on est amené à ajouter foi à l'assertion de Vasari, d'après laquelle l'exécution en fut dirigée par un certain Antonio Montecavallo.

Nous avons maintenant à nous occuper des difficultés chronologiques concernant le palais de la Chancellerie, difficultés qui ont été depuis longtemps remarquées. Ce palais ne peut être que de Bramante, qui vint à Rome à la fin de 1499 au plus tôt, et cependant

(1) Antonio Ferri, l'architettura in Roma, fasc. II, p. 31, n 4. Restaurata da Giulio II, venne rifatta sotto Inocenzo XII per disegno del Fontana.
(2) Cortile di S. Damaso, Fresque. — Uffizi, dessins. — Estampes.

1495. Le Tarouilly, angesichts der zahlreichen Arbeiten Bramante's in Rom vermuthet, meint dieser müsse früher als 1500 nach Rom übergesiedelt sein. Indessen es stellt sich, ganz abgesehen von Vasari's Zeugniss, diese Annahme als unwahrscheinlich heraus. Das letzte, Bramante's Aufenthalt in Mailand bekundende Dokument giebt zwar nur das Datum des 20. Dec. 1498, allein der Umstand, dass er an diesem Tage für ein eben begonnenes Modell zum grossen Monastero di S. Ambrogio eine Zahlung erhielt, sowie die zahlreichen unvollendeten oder unausgeführten Bauten, welche er in der Lombardie zurückliess, gestatten den Schluss zu ziehen, Bramante sei bis zum Sturze des Moro, im September 1499, in Mailand geblieben.

Viel einladender ist eine andere Vermuthung, welche schon um 1785 durch einen Mailänder (1) dem römischen Architekten Andrea Vici mitgetheilt wurde und mit welcher vielleicht der oben erwähnte Brief des Lodovico Moro vom Dec. 1493, Bramante's zeitweilige Abwesenheit betreffend, in Zusammenhang zu bringen ist. Es wird nämlich der Gedanke geäussert, der Bauherr der Cancellaria, Cardinal Rafael Riario habe, als er seine Vaterstadt Savona besuchte, dort vom Ruhme Bramante's gehört und ihn dahin kommen lassen (jedenfalls vor 1495), um den Plan für seinen Palast zu bestellen, dessen Ausführung dann ein anderer (Montecavallo) übernahm (2). Bramante spricht in einem Sonnet wohl von einer Reise, auf welcher er auch nach Savona kam. Hingegen noch wichtiger ist der Brief des Herzogs Lodovico, vom Dezember 1493, der den Befehl enthält, Bramante in Florenz und *Rom* zu suchen, gerade zur Zeit wo man sich in Rom mit den Plänen zur Cancelleria beschäftigen musste. Bramante aber mochte damals nach Rom gegangen sein um diese Pläne entweder selbst anzufertigen oder um die Sache in Gang zu bringen. A. von Reumont (3) erwähnt sogar, Raphael Riario habe 1496 schon einen Theil seines neuen Palastes bewohnt. Vielleicht die hinten nach dem Garten liegende Partie. Ohne auf diese Weise mit Gewissheit das Räthsel zu lösen, scheint diese Annahme die Thatsache wenigstens zu erklären, dass der unvergleichliche Hof des Palastes (ebensowenig wie die Fassade des Palastes Giraud) ohne die Annahme persönlicher Einwirkung Bramante's kaum

(1) Mailand, Archivio del Conte A. Melzi, fascicolo Bramante, p. 264. Die Kenntniss dieser Dokumente verdanken wir ebenfalls dem Marchese G. d'Adda.

(2) Jener mailändische Forscher beruft sich darauf, dass in Mailand ein der Cancelleria ähnlicher Palast existire, mit ähnlichen Vorsprüngen der Fassade wie diese. Wir gestehen, nie etwas von einem solchen Denkmale gehört zu haben. Es sei denn, er habe die gemalte Architektur der Fassade des Palastes « Scaccabarozzo », jetzt Silvestri, im Sinne gehabt oder gar den Pal. Vennini der dem Pal. Sora in Rom ähnlich gewesen sein soll!

(3) Geschichte der Stadt Rom, III b. 374.

l'inscription de la façade en porte le commencement à l'année 1495. Le Tarouilly, à cause du grand nombre de bâtiments qui, à Rome, sont attribués à Bramante, suppose que ce maître a dû s'y établir plus tôt. Mais, sans même en croire Vasari, cela ne peut être admis. En effet, la dernière date officielle du séjour de Bramante à Milan est le 20 décembre 1498. Nous pouvons conclure du paiement qu'il reçut ce jour-là pour le modèle à peine commencé du grand monastère de S. Ambrogio, ainsi que du grand nombre de monuments qu'il laissa inachevés ou à peine commencés en Lombardie, que le séjour de Bramante à Milan a dû se prolonger jusqu'en septembre 1499, époque de la chute de Louis le More.

Une autre supposition nous paraît bien plus acceptable, c'est celle qu'en 1785 un Milanais (1) communiqua à l'architecte romain Andrea Vici, et avec laquelle on pourrait mettre d'accord la lettre déjà mentionnée de Louis le More, concernant une absence temporaire de Bramante, en décembre 1493. Voici en quoi consiste cette supposition : Le cardinal Raphael Riario, qui fit construire le palais de la Chancellerie, aurait entendu vanter Bramante en visitant sa ville natale de Savone et l'y aurait fait venir afin de lui commander un plan pour son palais. Cela aurait eu lieu avant 1495, et l'exécution du palais que Vasari appelle palais de S. Damaso aurait été confiée à un autre architecte, à Montecavallo (2). Dans un sonnet, Bramante parle lui-même d'un voyage pendant lequel il se rendit aussi à Savone. Mais, ce qui est le plus important, c'est la lettre du duc Louis, datée de décembre 1493 et contenant l'ordre de chercher Bramante à Florence et à *Rome* dans le temps même où l'on devait s'occuper des plans pour la Chancellerie. Bramante alors pourrait fort bien être allé à Rome afin d'élaborer ces plans ou afin d'en faire commencer l'exécution. M. A. de Reumont (3) dit même que, en 1496, Raphaël Riario habitait déjà une partie de son nouveau palais (peut-être celle qui donne sur le jardin). La solution que nous proposons ici, sans nous flatter qu'elle soit définitive, nous semble expliquer comment la façade du Palais de S. Damaso, incontestablement composée par Bramante, est inférieure dans ses détails à l'incomparable cour du même palais, ainsi qu'à la façade du palais Giraud. Dans ces deux dernières œuvres,

(1) Archivio del Conte Alessandro Melzi, fascicolo Bramante, p. 264. C'est également au marquis G. d'Adda que nous devons de connaître ces documents.

(2) Pour appuyer son hypothèse, le savant milanais dont nous avons parlé cite un palais de Milan semblable à celui de la Chancellerie. Nous n'avons jamais eu connaissance d'un tel monument. Peut-être l'auteur en question a-t-il voulu faire allusion à l'architecture peinte du palais Scaccabarozzo (Silvestri). Ou bien faut-il songer au Pal. Vennini que l'on prétendait ressembler au palais Sora à Rome?

(3) Geschichte der Stadt Rom, III, 2e Abth., p. 374.

zu denken und somit später als die Fassade zu setzen wäre. Die Fassade könnte allenfalls dann durch Montecavallo nach Bramante's Zeichnung 1495 ausgeführt worden sein. Der Cardinal Ascanio M. Sforza, der 1493—1499 öfters zwischen Mailand und Rom verkehrte und zur Genüge beurtheilen konnte, um wie viel Bramante den in Rom sich aufhaltenden Architekten überlegen sei, könnte von Bramante gesprochen haben. Eine Halbschwester, Caterina Sforza, hatte den Girolamo Riario geheirathet, der ebenfalls einen Palast in Rom besass. Es stehen somit dieser Annahme wenigstens keine Unwahrscheinlichkeiten im Wege.

An der Cancelleria soll Bramante das erste Beispiel von Vorsprüngen einzelner Theile einer Fassade gegeben haben, was bei der Länge der Fassaden und der mässigen Reliefgliederung besonders erwünscht war. Unvergleichlich schön wirken sie an der rechten Seitenfassade, wo die Eckkörper stärkere Risalite bilden, deren Vorsprung 3 Meter beträgt. Die feine Rustica dient hier nur dazu, den Mauerflächen so zu sagen einen Ton, eine Farbe zu geben, um die flachen Pilaster mehr zur Geltung zu bringen. Der feinere Contrast zwischen Rusticaflächen und Pilastern war zwar schon von den älteren Toscanern, z. B. von Alberti, sowie von dem Erbauer des Palastes von Pienza bis zu einer harmonischen Wirkung erhoben worden, allein bei lauter gleichen Intervallen der Pilaster. Abgesehen aber von der edlern Behandlung aller Theile hat Bramante durch die Anwendung der rhythmischen Travée (statt des blossen Prinzipes der Reihe), deren Theile mehrfach durch die Verhältnisse des goldenen Schnittes (1), verbunden mit dem von 1 : 2 gebildet werden, höheres Leben in diese Fassaden gebracht. *Die systematische, bewusste Anwendung der « Rhythmischen Travée » zu bestimmten Zwecken bei Bramante berechtigt uns, diese Anordnung die « Bramantische Travée » oder Ordnung zu nennen.*

In Mailand selbst war das Fassadensystem von Pilastern mit mässiger Rustica bekannt. Es wurde zwar bloss zur Decoration an der gemalten Fassade eines Hauses angewendet, welches öfters mit dem Namen Bramante's in Verbindung gebracht wird, der Casa Castiglione (jetzt Silvestri), von etwa 1475. Es findet sich ferner in S. Pietro in Gessate in der dritten Cappelle links, wo an der rechten Wand eine Freske mit einem Palast im Hintergrunde zu sehen ist, der es

(1) Eine Aeusserung des württembergischen Architekten H. de Pay, grosser Bewunderer von Bramante, hat uns zuerst auf den Gedanken gebracht, das Verhältniss des « Goldenen Schnittes » in der Cancelleria nachzusuchen.

nous ne pouvons qu'admettre la direction personnelle de Bramante et, par suite, une exécution postérieure à celle de la façade de la Chancellerie. La direction personnelle de Bramante s'explique tout naturellement, une fois que Bramante était venu demeurer à Rome, tandis que cette dernière aurait pu avoir été commencée en 1495 par Ant. Montecavallo d'après des dessins de Bramante. Le cardinal Ascanio Sforza qui, entre 1493 et 1499, vint souvent de Milan à Rome, et qui était à même de savoir combien Bramante était supérieur aux architectes de Rome, pouvait avoir parlé de lui dans cette ville. Sa demi-sœur, Catherine Sforza, avait épousé Girolamo Riario, qui possédait également un palais à Rome. Notre supposition n'a donc rien d'improbable.

Dans la façade du palais de la Chancellerie nous voyons le premier exemple de ressauts partiels. Les décrochements y étàient particulièrement désirables à cause de la longueur des façades et du peu de relief des détails. Dans la façade latérale de droite, où les pavillons d'angle forment des avant-corps de 3 mètres de saillie, les proportions sont d'un effet spécialement admirable. Les refends si modérés n'ont, pour ainsi dire, d'autre but que de donner un ton, une couleur aux murailles, afin de faire mieux ressortir les pilastres unis. Le contraste entre les refends et les pilastres se rencontre déjà dans les œuvres de quelques Toscans de la génération précédente, par exemple chez Alberti et chez l'auteur du palais de Pienza, mais avec des entrecolonnements égaux entre les pilastres. Sans parler du détail plus distingué de Bramante, celui-ci a imprimé à sa façade à la fois le sentiment de l'harmonie et d'une noble animation par l'emploi de la *travée rhythmique* (par opposition au principe de la simple rangée), dont les proportions principales sont fondés sur les rapports de la « moyenne proportionnelle (1) », ou dans celui de 1 à 2. *L'usage fréquent et systématique de la travée rhythmique en vue d'un effet parfaitement arrêté, nous autorise à nommer cet arrangement « la travée ou l'ordre bramantesque. »*

Le système de façade avec bossages et pilastres était connu à Milan. Il fut employé dans l'architecture figurée, mais en peinture seulement, pour la façade d'une maison que l'on attribue souvent à Bramante, la Casa Castiglione (aujourd'hui Silvestri) et qui date de 1475 environ. On voit, en outre, à l'église de S. Pietro in Gessate, dans la troisième chapelle à gauche, sur le mur de droite, une fresque où l'on aperçoit un palais reproduisant la même disposition. Ce

(1) C'est l'architecte wurtembergeois, M. de Pay, grand admirateur de Bramante, qui nous a donné l'idée de chercher dans la façade de la Chancellerie l'emploi de la moyenne proportionnelle.

aufweist. Diese Arbeit wird jetzt dem Donato Montorfano zugeschrieben (1), auf dessen wahrscheinlichen Verkehr mit Bramante wir bei Anlass von S. M. delle Grazie hingewiesen haben, und stammt aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. — In beiden jedoch kommen die Pilaster in einfacher, nicht paarweiser Ordnung vor.

Ohne mit Sicherheit bewiesen zu haben dass der Entwurf Bramante's zur Cancelleria vor 1495 entstand, haben wir doch gezeigt, dass die künstlerische Entwickelung Bramante's sowohl als die geschichtliche Entwicklung der Dinge dieser Annahme nicht entgegen sind, ja dass Vieles sogar für die Wahrscheinlichkeit derselben spricht.

Der Umstand z. B. dass die Capitelle der Cancelleria-Fassade denen mancher lombardischer Bauten Bramante's nachstehen, lässt sich besser durch die Abwesenheit des Meisters erklären, als durch die Annahme etwa es habe Bramante um 1500 in Rom keine Bildhauer vorgefunden, welche im Stande gewesen wären, den Schwung seiner Capitelle treu nachzubilden, was, nebenbei gesagt, theilweise wohl der Fall gewesen sein könnte.

Im Palaste der Cancelleria selbst baute Bramante die Kirche von S. Lorenzo in Damaso, die er nur als Innenbau, ohne alle Fassaden zu gestalten hatte. Die quadraten Pfeiler der Arkaden sind vortrefflich nur durch Basen, Gesims, Mittelband und Füllungen gegliedert, die Verhältnisse der Arkaden und Gesimse zu einander tadellos. Die Kirche wird durch eine von zwei schmalen Tonnen getragene Flachkuppel bedeckt; die Beleuchtung durch ein einziges grosses Halbrundfenster links, sowie durch ein halbrundes am Scheitel der Apsiden-Halbkuppel bewirkt; lehrreich für ähnliche Anordnungen in S. Peter, wenn auch gerade diese Theile in S. Lorenzo entweder nicht genau nach Bramante's Angabe ausgeführt, oder später theilweise verdorben wurden.

Das angebliche Portal Bramante's für die Cancelleria, welches Le Tarouilly ohne seine Quelle anzugeben mittheilt (2) ist eine *durchaus authentische Zeichnung Antonio da Sangallo's* in den Uffizien, die auch seine Handschrift trägt. Die Art wie sich die Linien des Portals hier mit den älteren des Palastes verbinden, zeigen, abgesehen vom Styl, zur Genüge dass die Zeichnung auch nicht einmal « *für Bramante gemacht wurde* », wie dies bei Antonio's Blättern öfters

(1) Calvi II, p. 107, schrieb sie dem Butinone, nach 1473, zu.
(2) Vol. III, pl. 351.

travail, dont on fait honneur à Donato Montorfano (1), qui eut probablement des relations avec Bramante, comme nous l'avons vu à l'occasion de S. Maria delle Grazie, appartient à la fin du xv^e siècle. Dans les deux œuvres les pilastres sont uniformément espacés au lieu de présenter une alternance régulière.

Si nous n'avons pas prouvé que le projet relatif à la Chancellerie était antérieur à 1495, nous avons du moins démontré que le développement de la carrière artistique de Bramante et l'ordre chronologique des faits ne s'opposaient point à cette hypothèse, et que bien des circonstances militaient même en sa faveur.

Ainsi, l'infériorité des chapiteaux de la façade dans le palais de la Chancellerie, par rapport à ceux que présentent nombre d'œuvres lombardes, dues à Bramante, s'explique mieux par l'absence du maître que par le manque de bons sculpteurs, quoique cela ait pu avoir également lieu jusqu'à un certain point.

Le palais de la Chancellerie, enfin, contient dans son enceinte l'église de S. Lorenzo in Damaso, édifice composé uniquement d'un intérieur sans façade. Si les pieds-droits carrés des arcades n'ont pour ornement qu'un bandeau au milieu, la base, une imposte et des panneaux, le tout est ajusté avec un goût parfait. La proportion des arcades et le rapport des impostes avec celles-ci est irréprochable. Cette église est recouverte par une calotte que portent deux voûtes en berceau d'une faible largeur. La lumière n'y pénètre que par une grande fenêtre demi-circulaire à gauche, et par une fenêtre formant une demi-lanterne au sommet du cul-de-four de l'abside. Ces dispositions sont instructives à cause des arrangements semblables que nous rencontrons dans les projets pour S. Pierre, bien qu'à S. Lorenzo les parties dont nous parlons semblent avoir été exécutées après la mort de Bramante seulement et que l'on n'ait pas fidèlement suivi les indications du maître.

Le dessin d'une entrée principale pour le palais de la Chancellerie, dessin que reproduit Le Tarouilly (2) comme une œuvre de Bramante, sans en indiquer la provenance, existe aux Uffizi. Les lignes architecturales, aussi bien que l'écriture, sont incontestablement d'Ant. da Sangallo. Sans parler du style, la manière dont les profils de cette porte se rattachent aux parties plus anciennes du palais montre clairement que le dessin ne fut pas même fait par ordre de Bramante,

(1) Calvi II (p. 107) l'attribue à Butinone, et la place après 1473.
(2) Vol. III, pl. 351.

der Fall war, sondern dass es ein späterer selbständiger Entwurf Antonio's ist.

Hatte somit Bramante in den drei ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes vielfache Beschäftigung gefunden, so beginnt trotzdem jetzt erst die Zeit wo seiner ganzen Kraft in der seinem Genius würdigen Weise Gelegenheit zur Entfaltung gegeben werden sollte.

Am 18. August 1503 war Papst Alexander VI gestorben. Am 3. September langt nach fast zehnjähriger Verbannung der Cardinal Giuliano della Rovere in Rom an und eine Woche später brachte Georges von Amboise Ascanio Sforza mit sich, der mit Jubel begrüsst wurde; der 10. September mochte auch für Bramante ein Freudentag sein; sicher eilte er den Bruder seines ehemaligen Herrn zu begrüssen; für Ascanio selbst hatte er, wie wir sahen, vor vier Jahren ja erst das grossartige Monastero bei S. Ambrogio gebaut. Bei der bedeutenden Rolle die Ascanio bei den Wahlen Alexanders VI, Pius III und Julius II spielte, begreift sich, welch' mächtigen Beschützer Bramante sofort in ihm fand. Man könnte sagen (1) : « *Julius II und Bramante begegneten sich, und der Vatican erhob sich vom Boden Roms.*

Der Landsmann des Papstes, der Cardinal di S. Giorgio, war es, der am 31. Oktober zum Fensterlein heraus (das Kreuz zeigend) rief : « *Papam habemus* », der am 26. November ihm de Krone aufsetzte, die lateinische Indulgenz vorlas und mit dem Cardinal von Recanati beim Papste speiste. Für S. Giorgio aber baute Bramante ja die Cancelleria.

Damit aber ist die Liste der Gönner Bramante's noch nicht erschöpft : der Cardinal von Neapel war einer von jenen vieren, die den Papst beim ersten Segen umstanden, und der bei diesem Anlass im « Journal de Jules II. » an der Spitze seiner Umgebung zuerst genannte (2).

Ist es da ein Wunder, wenn Julius II., der laut Bonanni noch in diesem Jahre die vaticanischen Bauten beschloss, sich an Bramante wandte, dessen Arbeiten er (1494? und) 1499 in der Lombardei gesehen haben konnte?

Die Aussage Vasari's wird damit hinfällig, als sei es Giuliano da Sangallo gewesen, welcher *vor der Ankunft Bramante's in Rom die ersten Bauten des Papstes ausführte* (3) . Am 25. Januar 1504 war Giu-

(1) Quatremère de Quincy : Jules II et Bramante se rencontrèrent, et le Vatican sortit de terre.

(2) Journal de Jules II. Paris, Bibl. Nat. Mss., f. latin N° 13739, p. 40.

(3) Vasari. Vita di Giuliano, VII, 220, hat wahrscheinlich jene Bauten gemeint, die Giuliano von 1494 für Giulio II als Cardinal ausgeführt hatte.

comme le furent d'autres dessins d'Antonio, mais que c'est un projet postérieur uniquement dû à ce dernier.

D'après tout ce qui précède, on voit que Bramante fut chargé de nombreux travaux pendant les trois premières années de son séjour à Rome. Nous arrivons maintenant à l'époque où il trouva enfin l'occasion de développer son génie d'une façon digne de lui.

Le 18 août 1503, mourut le pape Alexandre VI. Dès le 3 septembre, le cardinal Giuliano della Rovere rentra à Rome après un exil de près de dix années, et, une semaine plus tard, Georges d'Amboise y amenait Ascanio Sforza qui fut accueilli avec enthousiasme. Le 10 septembre dut être pour Bramante aussi un jour de joie. Celui-ci s'empressa, sans doute, de se présenter devant le frère de son ancien maître, devant le prince pour lequel, quatre années auparavant, il avait commencé la construction du grand monastère de S. Ambroise. On conçoit quel puissant protecteur il dut trouver dans la personne du cardinal Ascanio, quand on songe au rôle important que ce personnage joua aux élections d'Alexandre VI, de Pie III et de Jules II. Nous répéterons donc avec Quatremère de Quincy (1) : « *Jules II et Bramante se rencontrèrent, et le Vatican sortit de terre.* »

Ce fut un compatriote du pape, le cardinal de S. Giorgio, qui, le 31 octobre, en annonçant le résultat du Conclave, s'écria : « *Papam habemus* », qui, le 26 novembre, couronna le nouveau pontife, qui publiquement lut le texte latin de l'indulgence, et qui, accompagné du cardinal de Recanati, partagea le repas du pape. Or, c'était pour le cardinal de S. Giorgio que Bramante construisait le palais de la Chancellerie!

Mais ici ne se termine pas la liste des protecteurs de Bramante : le cardinal de Naples y figure aussi. Il fut un des quatre personnages qui entouraient le pape lors de sa première bénédiction; c'est lui qui en cette occasion dans le « Journal de Jules II (2) », est nommé le premier après le pape.

On ne s'étonnera donc point de voir Jules II, qui décida, cette année même, la reconstruction du palais pontifical, s'adresser à Bramante dont il avait pu remarquer les œuvres lombardes en 1494 peut-être, et sûrement en 1499.

Dès lors il n'est plus permis d'ajouter foi à l'assertion de Vasari d'après laquelle Giuliano da Sangallo aurait été celui qui *exécuta les premiers travaux pour Jules II pape, avant l'arrivée de Bramante à Rome* (3).

(1) Quatremère de Quincy : Jules II et Bramante se rencontrèrent, et le Vatican sortit de terre.

(2) Journal de Jules II. Bibl. nat. Paris, mss. f. latin n° 13739, p. 40.

(3) Vasari (Vita di Giul. da Sangallo, VII, 220) veut probablement parler des constructions que Giuliano exécuta pour Jules II avant 1494, quand celui-ci n'était encore que cardinal.

liano noch in Florenz als Mitglied jener Commission, welche über die Aufstellung des Davids von Michelangelo berathschlagte, und alle bis jetzt bekannten Daten zeigen, dass er seit Bramante's Ankunft in Rom um 1500 nicht dort gewesen sei. Bramante stand somit im Dienste des Papstes vor der Ankunft Giuliano's, konnte folglich bei seiner Ankunft nicht Schritte thun, um Giuliano aus seiner Stellung beim Papste zu vertreiben, wie Vasari zu verstehen giebt. In offenem Widerspruch mit anderen eigenen Angaben verlegt Vasari (Vita di Giul. da Sangallo) die Ankunft Bramante's in Rom auf das Jahr 1504: Bramante soll als es sich um den Umbau von S. Peter handelte, dahin berufen worden sein, während im Leben des Bramante selbst Ende 1499 angenommen wird; eine Angabe die wir als richtig befunden haben. Ob andrerseits Giuliano, wie Vasari berichtet, bei einigen Bauten, die der Papst in Rom ausführen liess, Bramante zur Seite gestellt wurde, vermögen wir nicht zu entscheiden; Bonanni, der dies bei Anlass der vaticanischen Bauten erwähnt, scheint, wie oft, nur der Aussage Vasari's gefolgt zu sein. Im Verbindungsbaue zwischen dem Vatican und Belvedere ist der Einfluss Giuliano's nirgends sichtbar, und Vasari selbst erwähnt ihn nicht wo bei ihm davon die Rede ist; schon das Profil der Basen der Piedestalle zeigt, dass sie von Bramante und nicht von Giuliano sind. Die Angabe Vasari's, Giuliano sei nach der Erhebung Julius II. nach Rom gegangen, um den Papst an seine alten Verbindungen mit ihm zu erinnern und ihm seine Dienste anzubieten, wird durch ein sicheres Dokument bestätigt. Am 30. Mai 1504, erhielt er den Restbetrag einer grösseren Summe für einige Arbeiten in der Engelsburg (1). Wir erfahren hieraus, dass Giuliano wirklich, so bald er konnte, nach dem Januar 1504, in Rom erschienen war. Es ist somit wahrscheinlich, dass die Befestigungsarbeiten am Thurm Nicolaus V, am Borgo und Belvedere, die Vasari in die Mitte des Jahres 1506 verlegt, schon 1504 ihm aufgetragen wurden (2). Es ist freilich ungewiss ob etwas davon zur Ausführung gelangte.

Als ferneres Zeichen von Giulano's Anwesenheit in Rom, darf die von 1505 datirte Zeichnung zur Loge der Musiker (locus tibicinum): gelten, die wir abgebildet haben (3). Ausserdem fiele schon kurz vor April

(1) Eine der zahlreichen freundlichen Mittheilungen, die wir H. E. Müntz verdanken.

(2) Ferner die Vollendung des Klosters von S. Pietro in Vincoli, irrthümlich von Condivi dem Bramante zugeschrieben; auch den Entwurf zur Halle (Loggia) der Musiker, des Jahres 1505, die wir Bl. 55, Fig. 2, abbilden und dort als Ehrenpforte bezeichneten.

(3) Bl. 55, Fig. 2.

En effet, le 25 janvier 1504, Giuliano était encore à Florence dans la commission chargée de délibérer sur l'emplacement où devait être érigé le David de Michel-Ange, et toutes les dates connues jusqu'ici montrent qu'il n'avait pas été à Rome depuis l'arrivée de Bramante vers 1500. Bramante était donc au service de Jules II avant l'arrivée de Giuliano, et, par conséquent, il ne peut être question d'intrigues ourdies par Bramante pour enlever à Giuliano sa position auprès du Pape, ainsi que Vasari le donne à entendre. Vasari est en contradiction avec lui-même lorsque, dans la Vie de Giuliano il place l'arrivée de Bramante à Rome en 1504. Celui-ci se serait alors rendu à Rome, quand se débattait la question de la reconstruction de S. Pierre. Dans la Vie de Bramante, au contraire, Vasari écrit que ce maître arriva à Rome immédiatement avant 1500, assertion dont, à quelques mois près, nous avons pu vérifier l'exactitude. Quant au passage de Vasari, dans lequel on lit que Giuliano aurait été adjoint à Bramante dans d'autres travaux que ce dernier exécutait à Rome, nous n'avons pu reconnaître s'il est conforme à la vérité. Bonanni, qui mentionne le même fait à l'occasion du « Corridor de Bramante » au Vatican, paraît ici, comme souvent, avoir suivi Vasari. Dans la partie qui relie le Vatican au Belvédère, l'influence de Giuliano ne se découvre nulle part, et même Vasari ne la signale pas dans cette occasion. Les bases mêmes des piédestaux trahissent le style de Bramante, non celui de Giuliano. Toutefois l'affirmation de Vasari, suivant laquelle Giuliano se serait rendu à Rome après l'avènement de Jules II, afin d'offrir ses services à ce pape et de lui rappeler leurs anciens rapports, se trouve confirmée par un document certain. Le 30 mai 1504, Giuliano reçoit le solde d'une somme plus importante pour quelques travaux exécutés dans le château Saint-Ange (1). Il en résulte que, effectivement, Giuliano avait fait son apparition à Rome aussitôt après janvier 1504, et il est probable que les travaux de fortification à la Tour de Nicolas V, au Borgo et au Belvédère, travaux que Vasari place au milieu de 1506, lui étaient déjà commandés en 1504 (2). Nous ignorons, cependant, si une partie en fut exécutée.

Le plus ancien document qui ensuite constate la présence de Giuliano à Rome est le dessin pour la loge des Musiciens (locus tibicinum...) daté de 1505, que nous avons reproduit (3). Giuliano est aussi nommé

(1) C'est une des nombreuses communications que nous devons à l'amitié de M. E. Müntz.

(2) Il faut également citer ici l'achèvement du cloître de S. Pietro in Vincoli, que Condivi attribue à tort à Bramante; puis la loge des Musiciens, de l'année 1505, que nous avons reproduite Pl. 55, Fig. 2, en la désignant par erreur comme « Porte triomphale ».

(2) Pl. 55, fig. 2.

1505 seine Theilnahme an der Berathung über die Stelle des Juliusgrabes, bei welchem Anlass Condivi ihn mitnennt.

In Betreff der ausgedehnten Bauthätigkeit Bramante's am Vatican und Belvedere entsteht zuerst die Frage, ob er nicht hier und da etwa von den vielleicht noch vorhandenen grossartigen Entwürfen Rossellino's aus der Zeit Nicolaus V. beeinflusst, dieselben stückweise benutzen und befolgen musste. Die endgültige Beantwortung dieser Frage erfordert ausgedehnte Studien, die wir bis jetzt nicht unternehmen konnten.

Nur so viel einstweilen. Betrachtet man die Stellung des Rundthurmes Nicolaus V (torrione) und der von demselben nach dem Bau Bramante's hinführenden Verbindungstheile, erwägt man, dass selbst die von den nächsten Nachfolgern des Nicolaus ausgeführten Theile sich wenig mit dem Entwurfe Rossellino's zu vertragen scheinen, so bleibt nur geringe Wahrscheinlichkeit übrig, dass Bramante im Grossen auf die Entwürfe der Frühern Rücksicht genommen habe. Jedenfalls aber wünschte Bramante seinen Palastbau mit den Axen von S. Peter in Harmonie zu bringen und nach fast allen ältern und neuen Grundrissen und Plänen hätte er dies sogar genau erreicht, indem die Axe C C des vaticanischen Hauptbaues winkelrecht zur Längenaxe von S. Peter steht. Erst die neuesten genauen Aufnahmen haben gezeigt, dass die wirkliche Axe, etwas nach Westen ausweichend, ungefähr die Linie C C' (Blatt 19) befolgen müsste.

Wir haben auf diesem Blatte den Versuch gemacht. S. Peter und seine Umgebung, wie sie in der Rothstiftskitze Bramante's (Bl. 18, fig. 1) angedeutet sind, mit seinen Bauten am Vatican zu verbinden. Wir haben dabei einzelner beabsichtigter Anlagen des Programmes Nicolaus V gedacht und sie dem Umrisse Bramante's angepasst.

Unter den einst von Antonio da Sangallo besessenen Zeichnungen in den Uffizien giebt es einen sicher für Bramante gezeichneten grossen Grundriss, dem wir die Theile M und N entnommen haben (1). Er zeigt, dass Bramante am unteren Ende des Hofes (unter den *Stanzen*), zwischen einem geradlinigen Abschluss, und einem im Kreissegment wie der ausgeführte, schwankte. Lezteren hat Bramante als Correctur, mit dem Rothstift hineingezeichnet. Das Blatt zeigt ferner, dass die gegenwärtig zwischen der Bibliothek und dem

(1) Die Arkaden des Cortile di Belvedere haben noch nicht die Verstärkungsbogen, die Peruzzi unter Clemens VII. hineinbaute. Zwischen Julius II. und Paul III. gab es aber keine Regierung unter welcher man das von Bramante Angefangene weiter zu führen vermochte, um so weniger die grossartigen Theile M und N hinzu projektirt hätte. Siehe Beschreibung unserer Tafel 19.

par Condivi comme ayant pris part aux délibérations sur le tombeau de Jules II, fait qui dut se produire peu avant avril 1505.

Avant d'aborder l'examen des vastes travaux que Bramante allait entreprendre au Vatican et au Belvédère, il y a lieu de se demander si Bramante ne dut pas tenir compte des projets grandioses de Nicolas V pour ces mêmes édifices, projets dont il pouvait exister alors des dessins ou des modèles. Cette question ne saurait être résolue qu'à la suite d'études fort étendues que nous n'avons pas encore été à même de mener à fin.

En attendant, nous ferons les remarques suivantes. En considérant la situation de la tour ronde de Nicolas V, et de l'édifice qui la relie aux constructions de Bramante, et en nous rappelant que les parties même exécutées par les successeurs immédiats de Nicolas V paraissent être peu d'accord avec le projet de Rossellino, il nous paraît peu probable que Bramante ait tenu compte, pour le fond, de l'intention de ses prédécesseurs. Mais il est certain que Bramante voulait faire entrer son palais dans un ensemble dont Saint-Pierre ferait partie. Le maître cherchait à placer le grand axe de ce palais perpendiculairement à l'axe de la basilique, et, à en juger par tous les plans tant anciens que nouveaux, il y aurait parfaitement réussi. Seuls, des relevés récents d'une plus grande exactitude ont montré que le grand axe du Palais déviait un peu vers l'ouest et aurait suivi à peu près la ligne CC' (pl. 19).

Nous avons essayé, dans la pl. 19, de relier la basilique de Saint-Pierre et ses dépendances, telles qu'elles sont indiquées dans le croquis de Bramante à la sanguine que nous reproduisons pl. 18, fig. 1, aux constructions du Vatican. De plus, nous avons tâché de faire entrer dans le contour des bâtiments indiqué par Bramante quelques-unes des parties du programme de Nicolas V.

Parmi les dessins possédés par Antonio da Sangallo et conservés aux Uffizi, il existe un grand plan exécuté certainement pour Bramante (1). Nous y avons pris les parties M et N. de la pl. 19. Il montre que Bramante hésita entre une terminaison rectiligne ou en segment de cercle comme celle qui est exécutée pour la partie inférieure de la cour (sous les *Stanze).* Le maître indiqua à la sanguine cette dernière forme, pour la faire étudier par ses employés. Le même plan fait voir encore que les avant-corps construits entre

(1) Les Arcades du « Cortile di Belvedere » n'ont pas encore les arcs de renfort qu'inscrivit plus tard B. Peruzzi. Entre les règnes de Jules II et de Paul III, il n'y eut aucun pape capable de continuer sérieusement les travaux entrepris par Bramante. Aucun, à plus forte raison, ne put-il songer à y *ajouter* des parties aussi grandioses que les édifices M et N.

Braccio nuovo gelegenen Vorsprünge nicht nur später, sondern gar nicht von Bramante beabsichtigt waren. Die von ihm wirklich gewollten und später ausgeführten Vorsprünge sind die im Plane (Bl. 19) mit R R bezeichneten, welche jetzt direct durch die Biblioteca verbunden werden; sie genügten um die Länge der Composition zu unterbrechen, die Theatersitze des oberen Endes einzufassen, die grossartigen Freitreppenanlagen zu begrenzen und die Architektur des Theaters (jetzigen grossen untern Hofes) mit der des « Prato di Belvedere » (jetzt giardino della Pigna) zu vermitteln. An die mittlere Terrasse bei Q sollte ein mächtiges Gebäude M durch kräftige Pfeiler in drei Schiffe getheilt sich rechtwinklig anschliessen. Am Schlusse der Composition bildete Bramante sich an das Belvedere anlehend den berühmten « Nicchione », später angefangen, erst zwischen 1550-1565 überwölbt. Ueber die von Bramante beabsichtigte Gestaltung dieses grossartigsten Motives, geben uns weder Serlio, noch eine Zeichnung im Musée Wicar zu Lille, noch eine perspectivische Ansicht von Dosio in den Uffizien, eine vollkomen klare Vorstellung. Man möchte fast annehmen, das Innere der Exedra statt der Mauer mit Fenstern, habe Arkaden erhalten sollen, die den Hintergrund der halbrunden Treppe wirkungsvoller abegschlossen hätten.

Durch die späteren Umbauten und Zusätze ist eine der grossartigsten Schöpfungen der Baukunst bis zur theilweisen Unkenntlichkeit verstümmelt worden. Am unteren Hofe ist das Erdgeschoss allein ganz sicher zu erkennen. Sein dorisches Gebälk bildet eine schönere Krone als an irgend einem antiken Gebäude gleichen Styls in Rom zu finden ist.

Eine Idee des zweiten (jonischen) Stockes gewinnen wir annäherungsweise aus Serlio, unter Zuhülfenahme der bestätigenden Zeichnungen in Florenz und London, während derselbe bei Le Tarouilly (in dem so eben erschienenen posthumen Werk : Le Vatican (1) :) sowohl was die vorhandenen als was die restaurirten Theile anbetrifft, irrthümlich in Gestalt späterer Umänderungen wiedergegeben ist.

Richtiger dürfte Le Tarouilly oder dem fleissigen Fortsetzer seiner Arbeit, Herrn Simil die Restauration der Loggia des dritten Stokes gelungen sein, welcher erst durch den jüngeren Antonio da Sangallo vollendet wurde (2). Doch verdient auch Serlio's Angabe Beachtung, wonach diese obere, eigentliche Verbindungshalle in der Art des später sogenannten

(1) Le Vatican, achevé par M. A. Simil, Cour du Belvédère, Pl. II. Erst vier Lieferungen seit Anfang 1878.

(2) Dok. Nr. Pal. Vaticano, Cortile di Belvedere. N° 1.

la bibliothèque et le Braccio nuovo ont été ajoutés plus tard, et que même ils ne firent jamais partie des projets de Bramante. Les avant-corps exécutés d'après ses intentions sont ceux que désignent les lettres R R, dans le plan pl. 19, et qui sont aujourd'hui reliés entre eux par la bibliothèque. Ils suffisaient pour interrompre la longueur totale de l'ensemble, pour encadrer les gradins de la partie opposée aux *Stanze*, pour servir de limites aux grands escaliers de la cour et de transition entre l'architecture du théâtre (aujourd'hui grande cour inférieure) et celle du « Prato di Belvedere » (aujourd'hui jardin della Pigna). Un puissant édifice M divisé en trois nefs par de vigoureux piliers devait butter à angle droit contre la terrasse du milieu. A l'extrémité de l'axe principal, adossé au Belvédère, Bramante plaça son célèbre « Nicchione » commencé après sa mort, et voûté seulement entre 1550 et 1565. Nous n'avons point de document qui nous donne la véritable forme de cette exèdre, telle qu'elle fut projetée par Bramante. Nous en trouvons des reproductions insuffisantes dans Serlio, puis dans un dessin du musée Wicar à Lille, et dans une vue perspective de Dosio que possèdent les Uffizi. Nous serions presque tenté d'admettre que, au lieu de la muraille percée de fenêtres, pour l'intérieur de l'exèdre il devait y avoir des arcades, encadrant d'une façon plus accentuée l'escalier en demi-cercle convexe qui y montait.

Par les parties ajoutées plus tard, une des plus grandioses créations architecturales a été mutilée et complètement défigurée. Seul, le rez-de-chaussée de la cour inférieure est encore reconnaissable. Son entablement dorique est un couronnement qui n'a son égal à Rome dans aucun édifice antique de ce style.

L'ouvrage de Serlio et plusieurs dessins conservés à Florence et à Londres nous font voir approximativement quel était l'aspect du deuxième étage (d'ordre ionique). La restitution qui en a été récemment publiée dans l'ouvrage posthume de Le Tarouilly « le Vatican (1) » est inexacte : elle repose sur une interprétation erronée non-seulement des parties existantes, mais des dessins conservés aux Uffizi.

La restitution du troisième étage, essayée par Le Tarouilly ou par son consciencieux continuateur M. Simil, nous paraît plus juste, bien qu'il convienne de ne pas négliger l'indication de Serlio d'après laquelle cet étage, formant une véritable galerie de communication ou promenoir, aurait montré le motif connu plus tard sous le nom de : « à la Palladio. » Le troisième étage (2)

(1) Le Vatican, achevé par M. A. Simil, Cour du Belvédère, pl. 11. Quatre livraisons depuis le commencement de 1878.

(2) Doc. Pal. Vaticano. Cortile di Belvedere, n° 1.

Palladio Motives (je drei Intercolumnien, deren mittlere grössere einen Bogen trägt:) gebildet werden sollte.

Um den jetzigen Giardino della Pigna, zu jener Zeit « *Bellum Videri Pratum* » genannt, waren die Pfeilerhallen damals offen. Ausserhalb des Baues, links nach Westen, werden die ungefähr winkelrecht daranstossenden « *Viridaria* » ebenfalls von Bramante entworfen worden sein (1). In diesen Gärten hatte Bramante Eintheilungen und Brunnen für Julius II. gemacht, die Baccio Bandinelli (2) als mustergültig ansah, und die Raphael zu denjenigen, die er für Leo X. und Clemens VII. gemacht, als Vorbild gedient haben.

Zu den ferneren Arbeiten die Bramante unternahm um die päpstliche Residenz zu restauriren und « *gerade zu machen* », wie Vasari sagt, gehört die berühmte spiralförmige Reittreppe; er lehnte sie an die äussere Stadtseite des Belvedere an. Das zeigt, dass Bramante wo nöthig mit griechischer oder gothischer Freiheit in der Anwendung der Säulen verfuhr.

Dass Bramante bei diesen gewaltigen Bauten nicht einer blos idealen Anordnung, wie er sie unter anderen (Bl. 18, fig. 1, und Bl. 19) erdachte, folgen konnte, beweist, dass er das Cortile di S. Damaso (Loggienhof) auf G. da Majano's Fundament weiterbaute, dessen Flucht in einem zum « *Corridojo di Bramante* » willkürlichen Winkel liegt. Die « *Loggien* » sollten eine ununterbrochene Verbindung zwischen dem Palaste Innocenzo's VIII., der rechts an der Seite des Vorhofes von S. Peter lag, bilden. Der Länge nach theilte Bramante seinen gewaltigen Verbindungsbau in drei Abschnitte, wozu als vierter die Loggien zu rechnen waren.

An manchen Theilen des Vaticans endlich hatte Bramante Arbeiten vorzunehmen die die Vollendung begonnener Theile oder deren Ausschmückung durch Thüren, Kamine, etc., zum Zweck hatten. Wir erwähnen das doppelte « Palladio-Fenster » in der Sala Regia, welches er durch Glasgemälde Guglielmo Marcilla's schmücken liess.

Wie Raphael es angefangen hat, die von Bramante begonnenen « Loggien » *nach einer neueren und reicheren Ordnung* (3) zu vollenden, ist uns ziemlich räthselhaft; die Architektur der zwei Arkaden-

(1) Siehe Bl. 25.
(2) Pal. Vat. Dok. No 2. (Lett. pitt. I, 94.)
(3) Vasari, VIII, 41. Vita di Raffaello.

ne fut d'ailleurs terminé que par Antonio da Sangallo, le Jeune.

Autour du jardin « della Pigna », nommé alors « *Bellum Videri Pratum* », les arcades aux larges pieds-droits étaient ouvertes. A l'extérieur, vers l'ouest, venaient se ranger à angle droit (1) les « *Viridaria* », dont le dessin paraît également remonter à Bramante (1). Dans ces jardins, Bramante avait ménagé des parterres et des fontaines dont la disposition est reconnue parfaite par Baccio Bandinelli, et que Raphaël prit comme modèles pour celles qu'il fit sur l'ordre de Léon X et de Clément VII (2).

Parmi les autres travaux entrepris par Bramante pour la correction et le « redressement » de la résidence des Papes, terme employé justement par Vasari, il faut citer le célèbre escalier, ou plutôt la rampe tournante pour cavaliers qu'il adossa extérieurement au côté du Belvédère regardant Rome. La superposition de quatre ordres différents, mais d'égale hauteur, montre que Bramante savait à l'occasion employer les ordres avec une liberté grecque ou même gothique.

Nous voyons que Bramante ne put point suivre dans les constructions précédemment mentionnées les dispositions qu'il eût préférées telles que nous les voyons pl. 18, fig. et pl. 19, car dans le « cortile di S. Damaso » (cour des Loges), il dut asseoir son édifice sur les fondations attribuées à Giuliano da Majano, dont l'alignement forme un angle arbitraire avec le « *corridojo di Bramante* ». Les loges, dites de Raphaël, devaient servir à établir une communication non interrompue entre le Belvédère et le Palais d'Innocent VIII qui formait le côté droit de l'Atrium de l'ancienne basilique. Bramante avait divisé ces immenses constructions servant de promenoir en trois parties distinctes, et chacune d'elles devait avoir une architecture différente ; les loges s'y ajoutèrent comme quatrième partie.

Enfin, dans le Vatican, Bramante avait aussi à faire des travaux décoratifs, tels que portes, cheminées, etc., pour des constructions existantes. Nous citerons la double fenêtre « à la Palladio » dans la Sala Regia, qu'il fit décorer de vitraux peints par Guglielmo da Marcilla.

Nous avouons ne pas comprendre comment Raphël s'y prit pour achever les Loges « *en adoptant un ordre nouveau et plus riche* » (3). L'architecture des deux étages à arcades est d'une noble simplicité; on

(1) Voyez pl. 25.
(2) Pal. Vat. Doc. n° 2. (Lett. pitt. I, 94.)
(3) Vasari, VIII, 41. Vita di Raffaello.

reihen ist so edel einfach, dass man sich nichts wegdenken kann; es möchte sich somit die Aussage Vasari's und sein Ausdruck « *con maggior ordine* » entweder blos auf den obersten als Säulenloggia gestalteten, Ende 1519 vollendeten Stock beziehen, oder aber mit Ausnahme des Erdgeschosses Alles von Raphael sein. — Es dürfte aber bei letzterer Annahme die Zeit zwischen 1514 und Mai 1519 für den Bau und für die unsterbliche Ausschmückung die wir kennen, kaum ausgereicht haben. Die erste Ansicht scheint uns unbedingt richtiger.

Entscheidend ist hier vielleicht der Stich des Basler Museums (1), den wir Bl. 48, Fig. 6, wiedergeben. Die Zeichnung dazu kann schwerlich viel später als 1514 entstanden sein, und man sieht die Loggien mit Ausnahme des obersten Stockes bereits vollendet dastehen. Gregorovius sagt mit Recht dass Bramante hier ein unerreichtes Muster von Schwung, Leichtigkeit und Anmuth aufgestellt habe; wir fügen hinzu, dass die Hallen sowohl des grossen unteren vaticanischen Hofes als des Giardino della Pigna, jedes Werk in seiner Art dem Loggienhofe mindestens ebenbürtig waren.

Wir haben in einer früheren Arbeit (2) zwei Vogelperspectiven des Vaticans, in Verbindung mit dem Belvedere und S. Peter erwähnt und geben sie nun auf Bl. 25, fig. 2, im facsimile wieder. Wir hatten sie Bramante zugeschrieben. Diese Ansicht wurde von competenter Seite in der Geschichte der Befestigung Roms bezweifelt, wegen des Vorhandenseins einer bastionartigen Terrasse A A A unter dem Belvedere. H. Ravioli, in seiner hierauf bezüglichen gefälligen Mittheilung, hält diesen Theil für zur bastionirten Befestigung des Borgo zwischen Porta Angelica und Porta Cavalleggieri gehörig, die erst 1548 von Castriotto angefangen wurde. In den Jahren 1559 und folgenden wurde sie von Latino Orsini, Giulio Savorgnano, Serbelloni, Laparelli u. s. w. fortgesetzt. Wir geben gerne zu, dass diese Terrasse oder Bastion Aehnlichkeit mit einer unvollendeten Bastion hat, deren blos sehr dicke Facen ausgeführt, auf dem Plane Leonardo Bufalino's vom 26. Mai 1551 sichtbar sind. Man gewahrt dieselbe ebenfalls auf einem in Vogelperspective gesehenen Plane Roms aus dem Jahre 1561 (3); ferner in einem Stiche aus dem Jahre 1557 mit der Aufschrift : « *Roma con li forti* ». Sie zeigen

(1) Prof. Jakob Burckhardt machte uns zuerst auf diesen Stich aufmerksam.

(2) Notizen über die Entwürfe zu S. Peter. 1868, p. 12, n° 6.

(3) Von Sebastianus a Regibus gestochen, in circa 10 Blättern (Cab. des Estampes, Paris, vol. 8174). Gezeichnet dürfte dieses Blatt noch vor demjenigen Bufalino's worden sein, da bei Sebastianus erst eine Erdbastion *ohne Revêtement* sichtbar. Dagegen ist bei Bufalino auch noch vor Porta Pertusa eine kleine Bastion angedeutet. Sowohl unter einander als mit dem älteren Anfange beim Belvedere, sind sie durch Curtinen verbunden.

ne saurait s'imaginer ce qui pourrait y être modifié; l'expression de « *con maggior ordine* » employée par Vasari doit donc se rapporter à l'adjonction de l'étage supérieur terminé à la fin de 1519, étage qui se compose d'une loge à colonnes sans arcades. Si l'on n'admettait pas l'exactitude de cette hypothèse, toute la composition, à l'exception du rez-de-chaussée, devrait être attribuée à Raphaël. Mais on ne peut guère adopter cette dernière supposition, car l'espace de temps écoulé entre 1514 et mai 1519 aurait été bien court pour une construction et pour une décoration merveilleuse qu'admire le monde entier.

La question dont il s'agit pourrait bien être résolue par une estampe du Musée de Bâle (1) que nous donnons pl. 48, fig. 6. Cette estampe, dont le dessin ne saurait avoir été fait beaucoup après 1514, représente les Loges achevées, à l'exception de l'étage supérieur. Gregorovius dit avec raison que Bramante a créé ici un modèle de légèreté et d'élégance. Nous ajouterons que les portiques de la grande cour inférieure du Vatican (cortile di Belvedere), ainsi que ceux du jardin della Pigna, égalaient pour le moins les portiques des loges de la cour de Saint-Damase, quoiqu'ils aient un caractère tout différent.

Dans un travail précédent (2), nous avons mentionné, sous le n° 6, deux vues à vol d'oiseau en perspective représentant le Vatican avec le Belvédère et S. Pierre; on les trouve reproduites ici en fac-simile (pl. 25, fig. 2). Nous les avions attribués à Bramante, mais une personne qui connaît à fond l'histoire des fortifications de Rome nous a fait remarquer que la terrasse en forme de bastion A A A située sous le Belvédère indiquerait plutôt une autre origine. Grâce à une obligeante communication de M. Ravioli, nous avons appris que cette terrasse faisait probablement partie de l'enceinte bastionnée du Borgo, entre la Porta Angelica et la Porta Cavallegieri, enceinte qui ne fut commencée qu'en 1548 par Castriotto. Cette fortification fut continuée à partir de 1559 par Latino Orsini, Giulio Savorgnano, Serbelloni, Laparelli et plusieurs autres architectes. Nous convenons volontiers que cette terrasse ou ce bastion a de la ressemblance avec un bastion inachevé que l'on aperçoit sur le plan de Leonardo Bufalino, du 26 mai 1551, bastion dont les faces très-épaisses ont été seules exécutées. On le voit aussi sur un plan de la ville de Rome à vol d'oiseau tracé en 1561 (3) et dans une gravure de 1557, portant

(1) C'est le prof. Jacob Burckhardt qui nous fit voir cette estampe.

(2) Notizen über die Entwürfe zu S. Peter, 1868, p. 12, n° 6.

(3) Gravé par Sebastianus a Regibus, en 10 planches environ (cab. des Estampes, vol. 8174). Cette représentation semble antérieure à celle dans le plan de Bufalino, car chez Sebastianus on ne voit encore qu'un seul bastion, *sans revêtement*. Chez Bufalino, au contraire, on aperçoit encore un autre petit bastion devant la « porta Pertusa ». Ces bastions sont reliés, entre eux et avec les parties plus anciennes près du Belvédère, par des courtines.

aber alle, dass die rechte Face bedeutend kürzer, die linke aber dagegen viel länger ist als die auf unserer Zeichnung angedeuteten. Dann lässt die grosse Ausdehnung des Platzes A A A und die Ungleichheit der Facen vielleicht eher auf einen Terrassenbau als auf eine Bastion schliessen.

Angenommen aber, es habe der Zeichner diese Verhältnisse ungenau dargestellt, so verbieten andere Gründe, unsere Skizze dem Montemellino (1) (1545) oder anderen Festungsbaumeistern, die sich bis 1559 mit der Frage der Befestigung des Borgo beschäftigten, zuzuschreiben. Unsere Skizze zeigt vor Allem eine ältere Gartenanlage an der Stelle wo zwischen 1555 und 1560 (man bemerke wohl, schon vor der Zeit Pius IV) Pirro Ligorio die Villa Pia anlegte; besonders aber spricht für das höhere Alter unserer Zeichnung die Gestalt welche der Peterskirche in der unteren Skizze gegeben ist.

Wäre diese Skizze von einem Meister oder Zeichner gemacht, der gar nichts bei der Peterskirche zu thun gehabt hätte, so würde er sie dargestellt haben wie sie zu der Zeit aussah, also mit dem provisorischen polygonen Chor wie er von 1524 bis 1585 stand. Hier ist aber eine Form mit bestimmter Absicht dargestellt (runde Absiden an Giebel angelehnt, etwa in der Art von Bl. 18, fig. 2, aber ohne Umgänge) wie sie, nachdem Michel Angelo 1547 den Bau übernahm, nicht mehr denkbar war, und überhaupt nur 1505-1506 oder allenfalls 1520, als Leo X Ersparnisse machen wollte, gedacht werden konnte. Wäre diese Skizze 1520 im Hinblick auf die Vollendung des Bramanteschen Verbindungsbaues zwischen Vatican und Belvedere entstanden, so müssten die damals hier vorhandenen oder angefangenen Theile berücksichtigt worden sein. Dies ist aber nicht der Fall, und wir gewahren folgende bedeutende Abweichungen. 1) Sind die Vorbauten R R (Bl. 19) noch nicht angeordnet, und die hier gelegenen Sitze und Treppe nehmen in anderen Verhältnissen zu einander die ganze Breite des unteren Hofes ein. 2) Steigt man von diesem in den oberen Garten (della Pigna) mittelst einer Doppeltreppe von *einer* Flucht, während ihr Bramante *zwei* entgegengesetzte Steigungen zu jeder Seite gab. 3) Statt des « *Nicchione* » ist ein zweistöckiger giebelgekrönter Bau, der unten über einer halbrunden convexen Treppe eine Arkade in Palladio's Art; im oberen Stocke eine zweite Oeffnung zeigt. Bei aller Flüchtigkeit sind diese Theile mit genügender Sicherheit angegeben um keine Zweifel über die Absichten

(1) A. Gotti, Vita di Michelangelo, II, 126-128. Brief des berühmten Festungsbaumeisters J. Franc. Montemellino, genannt Francesco da Perugia, vom 4. Juni 1545.

le titre de « *Roma con li forti* ». Mais toutes ces représentations montrent la face droite beaucoup plus courte et la face gauche beaucoup plus longue que celles de notre dessin. L'étendue considérable de la place A A A et la différence de longueur des faces nous font encore croire qu'il s'agit plutôt d'une terrasse que d'un bastion.

Toutefois, même en admettant que l'auteur du dessin dont nous parlons ait représenté inexactement les proportions, il existe d'autres raisons pour ne pas attribuer ce dessin soit à Montemellino (1) (1545) soit à tout autre ingénieur militaire qui jusqu'en 1559 aurait étudié la question des fortifications du Borgo. Notre dessin représente aussi un jardin à l'endroit où Pirro Ligorio, entre 1555 et 1560 (avant le règne de Pie IV), érigea la villa Pia. Mais ce qui démontre particulièrement la plus grande ancienneté de ce dessin, c'est la forme même de Saint-Pierre dans le croquis inférieur.

Si le dessin avait été exécuté par un artiste étranger à la construction de Saint-Pierre, cette église aurait été représentée telle qu'elle était à cette époque, c'est-à-dire avec le chœur provisoire de forme polygone qui existait entre 1514 et 1585. Or, nous voyons au contraire ici l'indication d'un plan bien déterminé : nous apercevons des absides circulaires adossées à des frontons, à peu près comme dans la pl. 18, fig. 2, mais sans pourtours. Tout cela eût été inexécutable après que Michel-Ange eut pris la direction des travaux (1547) et ne peut dater que de 1505 ou de 1506, ou à la rigueur de 1520, lorsque Léon X voulut faire des économies. Si donc ce dessin avait été fait l'année 1520, en vue d'achever le projet de Bramante qui réunit le Vatican au Belvédère, les parties existant alors y auraient été représentées (notamment le chœur provisoire), mais on ne les y voit point, et l'on constate au contraire les différences suivantes : 1° Les avant-corps R R (pl. 19) n'y sont pas encore indiqués, et les gradins occupent à cette place toute la largeur de la cour inférieure. En outre, l'escalier, au milieu de ces gradins, a d'autres proportions ; 2° De la plate-forme intermédiaire, on monte au jardin supérieur (della Pigna), par deux rampes convergentes d'une seule volée, tandis que Bramante exécuta chacune de ces rampes avec deux volées opposées et avec un palier intermédiaire; 3° Sur l'emplacement du « Nicchione », nous voyons, au lieu de l'Exèdre, un édifice à deux étages couronné d'un fronton. A l'étage inférieur, auquel conduit un escalier demi-circulaire convexe, se trouve « une arcade à la Palladio », et à l'étage supé-

(1) A. Gotti, Vita di Michelangelo, II, 126-128. Lettre du célèbre ingénieur J. Franc. de Montemellino, dit Gian. Francesco da Perugia, du 4 juin 1545.

des Zeichners obwalten zu lassen. Bedenkt man nun aber, dass in der unteren Zeichnung der Irrthum begangen wurde den « *Corridojo di Bramante* » oder « *di Belvedere* » vom « *Torrione* » Nicolaus' V. ausgehen zu lassen, statt vom Anfange der « *Stanze* », und, dass desshalb der Zeichner die ganze Anlage noch einmal darüber skizzirte, die Lage der Peterskirche dabei nur summarisch andeutend, so wird man zugeben müssen, dass es ihm hauptsächlich gerade um Gestaltung dieser Theile des Vaticans zu thun war, und dass er sich oder andern eine Vorstellung davon zu schaffen suchte. Und gerade hier sieht man statt des Cortile di S. Damaso, einen ähnlichen Loggienhof, dessen Seiten aber in *rechtwinkliger Verbindung* mit dem grossen Verbindungsbaue Bramante's stehen, statt in der gebrochenen Flucht, die durch das Beibehalten der Fundamente G. da Majano's entstand.

Wäre nun aber auch die Terasse A A A eine Bastion, so würde auch eine Bastion die Autorschaft Bramante's nicht nothwendiger Weise ausschliessen. Wir werden sehen, dass er dieses neue Befestigungsmittel kannte; da ferner G. da Sangallo 1504 oder 1506 mit der Befestigung dieser Theile beauftragt worden war, so konnte sie sehr wohl 1503 und 1504 schon von Bramante in's Auge gefasst worden sein.

Aus Allem diesem geht hervor, dass es kaum möglich ist diese Skizzen Jemanden anders zuzuschreiben als Bramante selbst oder Jemandem der für ihn arbeitete. Vergleicht man sie aber mit der Fig. 2, Bl. 18, und mit dem im Texte enthaltenen Facsimile eines Fragments des kürzlich aufgefundenen Originales von Bl. 21, so geht Bramante's eigene Autorschaft mit Sicherheit hervor.

Es bestätigt uns aber diese Skizze, dass die Gärten « *Viridaria* » genannt, und auf Blatt 19 mit D D E bezeichnet, auf Bramante's Entwurf zurückzuführen sind. Ferner wäre es nicht unmöglich, dass der überaus mächtige Pfeilerbau Q M (Bl. 19) dazu bestimmt war, nur den südlichen Auslauf einer gewaltigen Terrassenanlage zu bilden, wenn auch etwas verschieden von derjenigen die wir aus der Perspektive in Bl. 19 unter B B B eingetragen haben (1). Dieser Bau wäre aber jedenfalls keine Bastion gewesen.

Da nun die Skizze noch nicht ganz den endgültigen Entwurf zum Verbindungsbaue Bramante's zeigt, so musste sie Ende 1503 oder Anfangs 1504 entstanden sein.

(1) F F F stellt die später ausgeführte Bastion vor, welche C. Fontana 1684, abbildet.

rieur se trouve une autre ouverture. Toutes ces parties sont représentées assez exactement pour ne laisser aucun doute sur les intentions du dessinateur. Nous voyons que dans le dessin inférieur on a commis l'erreur de donner pour point de départ au corridor, appelé *corridor de Bramante* ou *du Belvédère* la tour de Nicolas V, au lieu de le faire partir des *Stanze*, et que pour cette raison, l'artiste a reproduit la vue d'ensemble au-dessus de la première esquisse. En n'indiquant que d'une façon sommaire l'emplacement de S. Pierre, il nous apprend qu'il voulait surtout se rendre compte de certaines parties du Vatican. Nous trouvons ici, remplaçant la cour de San Damaso une cour à portiques semblables, mais dont les côtés se rattachent par des angles droits à la grande construction centrale de Bramante, et l'on ne retrouve pas l'alignement brisé qui eut pour motif la conservation des fondations de G. da Majano.

Enfin, en admettant même que la terrasse A A A, fût réellement un bastion, on ne serait pas forcément amené à soutenir que Bramante n'est pas l'auteur du dessin en question. Nous verrons qu'il connaissait ce genre de fortification. Comme G. da Sangallo fut chargé de fortifier, en 1504 ou 1506, la partie du Vatican que nous venons de mentionner, Bramante pouvait bien avoir abordé cette entreprise en 1503 et 1504.

Nous sommes donc en droit d'attribuer cette esquisse à l'illustre maître ou à quelqu'un qui dessinait pour lui. Or, si l'on compare cette esquisse attentivement avec la figure 2 de la planche 18, et avec le fac-simile, que nous donnons dans le volume du texte, d'une partie du dessin original de la planche 21, original retrouvé récemment, on acquiert la certitude que ces trois dessins sont de la main de Bramante même.

Elle prouve que les jardins nommés « *Viridaria* » et désignés par les lettres D D E sur notre pl. 19, doivent être rapportés à un projet de Bramante. Il ne serait pas inadmissible que la puissante construction des piliers Q M (pl. 19) eût été l'extrémité méridionale d'une grande terrasse, quoiqu'elle diffère de celle que nous avons empruntée à la vue perspective et représentée pl. 19 par les lettres B B B (1). Mais il est certain que cette construction n'aurait point été un bastion.

Comme l'esquisse dont nous nous occupons ne contient pas encore le projet définitif de Bramante pour la partie qui réunit le Vatican au Belvédère, on est obligé de lui assigner pour date la fin de 1503 ou le commencement de 1504.

(1) F F F désigne le bastion fait plus tard, et représenté par C. Fontana en 1684.

Eines der wichtigsten Resultate, die aus dem Gesagten hervorgehen, ist dieses, dass schon 1503 sofort mit der Neugestaltung des vaticanischen Palastes der Neubau der Peterskirche selbst beabsichtigt war. Daher die so viel als möglich rechtwinklige Lage der Bramante'schen Neubauten zur Axe der Basilika. Die ganze Absicht Nikolaus' V. wurde somit von seinem ligurischen Landsmanne Julius II. gleich bei der Erhebung auf den päpstlichen Thron, aber nach neuen Plänen, wieder aufgenommen.

Die Behauptungen Condivi's und Vasari's, es sei die Angelegenheit des Grabmals Julius' II. und Michelangelo die entscheidende Veranlassung des Neubaues der Peterskirche gewesen, verliert somit schon einen Theil ihrer Bedeutung. Die Frage des Grabmals konnte höchstens bewirken, dass der seit 1503 gefasste Entschluss zum Neubau der Kirche wieder nachdrücklicher in Kraft trat, und dass diesmal der Widerstand der Cardinäle siegreich überwunden wurde. Uebrigens hat Mignanti (1), obgleich ohne die Quellen zu erwähnen aus welchen er sie geschöpft(2), diese Thatsache so deutlich hervorgehoben, dass an ihrer Richtigkeit wohl nicht zu zweifeln ist. Er sagt, es habe der neue Papst sofort erkannt, dass die alte Basilika nicht mehr zu retten sei, dass sie ihrem Verfalle überlassen oder einer völligen Umgestaltung unterworfen werden müsse — und habe deshalb den unwiderruflichen Entschluss gefasst, letztere vorzunehmen. Nachdem er die Angelegenheit *mit den Architekten reiflich besprochen,* habe er seine Absicht auch dem heiligen Collegium mitgetheilt, bei diesem aber den entschiedensten Widerstand gefunden. Die Cardinäle hätten behauptet, es werde schwer fallen die ungeheuren Geldmittel für einen reicheren Neubau aufzubringen, da schon dem mächtigen Constantin für seinen bescheidenen Bau die Sache schwer geworden sei. Ferner müssten durch den Neubau nothwendiger Weise eine Fülle kostbarer, ehrwürdiger und heiliger Andenken zu Grunde gehen, und werde ausserdem durch den Verlust so vieler Heiligthümer eine Störung im Gemüthe der Frommen und ein verminderter Zudrang derselben zu befürchten sein. Als die Absichten des Papstes im Volke bekannt geworden, sei der Beifall ein getheilter gewesen, wesshalb er die sofortige Vollstreckung seiner Absicht etwas aufgeschoben habe, um die Sache reiflicher zu überlegen, die Zeit benutzend um an die Errichtung eines bei seinen Lebzeiten auszuführenden Grabmals zu schreiten. Die bewegende Ursache des Neubaues der Kirche, wie man meint, ist das Grabmal also nicht gewesen.

(1) La Basilica Vaticana, antica e moderna, II, p. 11.
(2) Panvinius, Spicileg. Mai, IX, p. 365, giebt nicht das Datum dieses Widerstandes.

Un des résultats les plus importants à tirer de ce que nous venons de dire, c'est que la reconstruction de S. Pierre fut projetée dès 1503, en même temps que celle du Vatican. De là, la tendance de Bramante à relier ses constructions à angles droits du Vatican à l'axe de la basilique. Nous voyons que les intentions de Nicolas V furent reprises par son compatriote ligurien, Jules II, aussitôt après son avènement au trône pontifical, quoiqu'on ait suivi des plans différents.

L'assertion de Condivi et de Vasari, d'après laquelle l'entreprise du tombeau de Jules II par Michel-Ange aurait été la cause de la reconstruction de S. Pierre perd donc beaucoup de sa probabilité. La question du tombeau pouvait tout au plus contribuer à hâter la solution définitive d'un projet qui datait de 1503, et à vaincre la résistance des cardinaux. D'ailleurs, Mignanti (1), quoique sans indiquer ses sources(2), a insisté d'une telle façon sur ce fait, qu'on ne saurait guère en nier l'exactitude. Il dit que le nouveau Pape, ayant reconnu sur-le-champ qu'on ne pouvait plus réparer l'ancienne basilique et que l'on était dans l'alternative inévitable soit de l'abandonner, soit de la refaire complètement, s'était décidé à ce dernier parti. Après avoir *discuté cette affaire à fond avec les architectes,* il aurait manifesté ses intentions au Sacré-Collège, qui lui aurait opposé une résistance opiniâtre. Les cardinaux prétendirent qu'il serait bien difficile de trouver les sommes nécessaires pour une construction neuve d'une pareille importance, puisque le puissant Constantin lui-même avait déjà eu de la peine à faire ériger sa modeste basilique. De plus, la reconstruction anéantirait une foule de souvenirs précieux et vénérables, ce qui froisserait les sentiments pieux des fidèles et diminuerait leur zèle à visiter le sanctuaire. Lorsque les projets du pape furent connus du peuple, les opinions se partagèrent, de sorte que le pape aurait reculé l'exécution de son projet afin de mieux l'examiner. En attendant il résolut de se faire construire de son vivant un monument funéraire.

Ce dernier monument aura tout au plus été l'occasion qui ramena sur le tapis la question de la reconstruction de l'église.

(1) La Basilica Vaticana, antica e moderna, II, p. 11.
(2) Panvinius, Spicileg. Mai, IX, p. 365, ne précise pas la date de cette résistance.

Ist nun die von uns gegebene Datirung der beschriebenen Vogelperspective (spätestens Anfangs 1504), so wie die Schilderung Mignanti's, richtig, so ergiebt sich die Möglichkeit, *dass Studien zum Neubau der Peterskirche schon aus dem Anfange des Jahres 1504 und nicht erst aus dem zweiten Viertel von 1505, wie bisher angenommen werden musste, vorhanden sein könnten.* Ausserdem wäre es nicht ganz unmöglich, dass wenn Giuliano da Sangallo, der schon um diese Zeit nach Rom gekommen war, wirklich ein Versprechen des Papstes in Betreff des Neubaues der Peterskirche empfangen hatte (1), dies zu dieser Zeit geschehen sein musste, während gleichzeitig der Neubau des päpstlichen Palastes Bramante übertragen wurde.

Wir möchten jedoch hierbei noch einer anderen Möglichkeit gedenken. Unter den interessanten Dokumenten, welche die gediegenen Forschungen von H. E. Müntz an's Licht gebracht haben, giebt es mehrere auf den Weiterbau der Apsis Rosselino's unter Paul II. bezüglich. In einigen, zwischen Dezember 1471 und April 1472, wird an der Spitze ein Meister *Giuliano* genannt. Nichts verbietet in ihm Giuliano da Sangallo zu sehen (2). Die Angabe Vasari's könnte sich auch auf dieses Verhältniss beziehen. 1475 kommt der Name Giuliano's nicht mehr hierbei vor.

Die Schilderung der von Bramante unternommenen Arbeiten am Palaste des Papstes, die bei Bramante's Tode kaum zur Hälfte vollendet waren, haben uns bis zu der Zeit geführt, wo im Laufe des Jahres 1505, in den Monaten März oder April, der Neubau der Peterskirche endlich wieder zur Sprache kam und ein Jahr darauf von Bramante in Angriff genommen wurde. Wir verweisen jedoch für die Schilderung dieser denkwürdigen Begebenheit, durch welche Bramante auf eine alle anderen Architekten überragende Stellung erhoben wurde, auf den Haupttheil unseres Werkes, welcher den Entwürfen zu diesem Monumente gewidmet ist.

Ehe wir aber weiter schreiten, müssen wir zweier Arbeiten gedenken, die bis jetzt noch in keiner Biographie Bramante's erwähnt worden sind.

Die erste ist das so genannte « *Ciborio della Sacra Lanza* » in der *Alten Peterskirche* in Rom. Papst Innocenz VIII. hatte vom Sultan Bajazet den unteren

(1) Vasari. Vita di Giuliano da Sangallo. VII, 221.

(2) Diese Aktenstücke hatte H. E. Müntz mir schon 1876 freundlichst mitgetheilt. Der höchst interessante Artikel über die Architekten von S. Peter in Rom, den er soeben zu veröffentlichen angefangen hat (Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1879, 1er avril), beweist mit Sicherheit, dass hier « *Magister Julianus Francisci de Florentia* » nur Giuliano da Sangallo sein kann. Es ist somit viel wahrscheinlicher, dass Vasari auf die Stellung Giuliano's unter Paul II und 1470 anspielt, als etwa auf ein Versprechen das Julius II 1504 gemacht haben könnte.

Si donc le commencement de 1504 est la vraie date de notre perspective à vol d'oiseau, et si, d'autre part, nous adoptons la relation de Mignanti, nous devons admettre la possibilité de trouver *des projets pour Saint-Pierre qui remonteraient au commencement de 1504, et non pas seulement au milieu de 1505, comme il fallait le supposer jusqu'ici.* Il y a plus, s'il est vrai que Giuliano da Sangallo avait reçu la promesse d'être chargé de reconstruire la basilique de Saint-Pierre, ainsi que le prétend Vasari (1), il ne serait pas impossible que cela ait eu lieu à ce moment, alors que, simultanément, l'on confiait à Bramante la reconstruction du palais pontifical.

Toutefois, nous hasarderons à ce sujet une autre hypothèse, qui reporterait ce fait à une époque beaucoup plus reculée. Parmi les documents dont la découverte récente est due aux infatigables recherches de M. Müntz, il en est plusieurs qui se rapportent à la tribune de Saint-Pierre, commencée par Nicolas V, et qui appartiennent à l'époque de Paul II. Quelques-uns, rédigés entre décembre 1471 et avril 1472, mentionnent en premier le nom d'un certain Magister Julianus. Ne s'agirait-il point là de Giuliano da Sangallo et de la direction des travaux qui lui aurait été confiée alors (2) ? En 1575, il ne figure plus dans les documents.

L'examen des travaux entrepris par Bramante dans le palais du Vatican, travaux qui n'étaient pas même à demi achevés quand survint sa mort, nous a conduit jusqu'au mois de mars ou d'avril de l'année 1505, époque à laquelle la reconstruction de Saint-Pierre revint sur l'eau, pour être reprise une année après par Bramante d'après des plans nouveaux. Pour le récit de cet évènement mémorable grâce auquel Bramante acquit une importance bien supérieure à celle de tous les autres architectes, nous renvoyons le lecteur à la partie principale de notre ouvrage, qui traite spécialement des projets relatifs à ce monument.

Avant de continuer, nous avons à mentionner deux travaux qui n'ont encore été cités dans aucune biographie de Bramante.

Le premier est le « *Ciborio della Sacra Lanza* », dans l'*ancienne basilique de S. Pierre,* à Rome. Le pape Innocent VIII avait reçu du sultan Bajazet la

(1) Vita di Giuliano, VII, p. 221.

(2) Ces documents m'avaient été amicalement communiqués par M. Müntz dès 1876. Le très-intéressant article qu'il a publié il y a quelques jours sur les architectes de Saint-Pierre de Rome (Gazette des Beaux-Arts, 1879, 1er avril, premier article), transforme notre hypothèse en certitude. Il montre en effet, que « *Magister Julianus Francisci de Florentia* » ne peut être que Giuliano da Sangallo. Dès lors il est beaucoup plus probable que c'est à la situation de Giuliano sous Paul II en 1470, et non pas à une promesse qu'aurait faite Jules II en 1504, que Vasari fait allusion.

Theil der heiligen Lanze erhalten (1), sein Neffe und Erbe, der Cardinal Lorenzo Cybò, liess an der Stelle, welche das Oratorio di Gregorio III., auch Oratorio di S. Gabino, oder endlich auch Oratorio della Madonna de Conventu genannt wurde, zur Aufbewahrung der Reliquie ein würdiges Gehäuse aufrichten.

Dasselbe, quadratförmig im Grundriss, lehnte sich mit der hinteren Seite an den Triumphbogen an, seine drei anderen Seiten wurden durch drei von Pilastern eingerahmten Bögen gebildet, die ein Kreuzgewölbe und Gebälk trugen; darüber erhob sich, von einer Balustrade umgeben, ein ähnlicher quadrater (oberer) Tabernakel, bekrönt von einer Kuppel mit Laterne. Im unteren, ebenfalls von einer Balustrade mit Thüre umgebenen Geschosse stand ein Altar. Im oberen waren die Bögen bis zum Kämpfer hinauf mit Wänden geschlossen; eine Oeffnung in denselben, von anbetenden Engeln (wahrscheinlich in Relief) umringt, liess die Reliquie sehen.

Dass die Zeichnung zu diesem ganz aus Marmor ausgeführten Tabernakels von Bramante gewesen sei, erfahren wir durch den gewissenhaften Grimaldi, Archivar des Capitels von S. Peter, dem alle Dokumente des Vaticans zugänglich waren, und der für Erhaltung historischer Monumente von der grössten Hingebung beseelt war (2). Die Zeichnung (3), welche er von diesem Monument mittheilt (das sich zu seiner Zeit in der vorderen Hälfte der alten Basilika befand), lässt vermuthen, dass in der That Bramante Autor dieses « Ciborio » war. Nach Mignanti's Angabe sind namhafte Reste davon in den vaticanischen Grotten (Crypta von S. Peter) unter den Nummern 52—59, 62, 64, 65, 203 und 214 vorhanden. Es trug die Inschrift:

B. Mariæ Virg. Dei Genitrici Innocentius VIII
Cibo Genuen. P. M.
Laurentio Card. S. Ceciliæ Beneventano a fundam.
renovandum reliquit.

Diese Arbeit Bramante's muss nothwendiger Weise um 1505 fertig gewesen sein, da um diese Zeit der Neubau der Basilika beschlossen und spätestens 1506 die Abtragung gerade der Stelle, wo das Ciborio stand, angefangen wurde.

(1) Mignanti, I, 71-73.

(2) Siehe den interessanten Artikel über Grimaldi, von H. E. Müntz, in der Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Vol. I, p. 229.

(3) Die Zeichnung ist in Mailand. Bibl. Ambrogiana. Im Mss. A. 168, p. 155. Eine Wiederholung des Mss. auf der Bibliothek des Capitels von S. Peter. Letzteres sahen wir nur flüchtig. Auf ersteres wurden wir durch Herrn Müntz gütigst aufmerksam gemacht, und ich erhielt eine Pause der Zeichnung durch Vermittlung meines Freundes H. Dokt. G. Frizzoni. Abgebildet bei Ciampini, tab. 17, fig. A u. tav. 18, Fig. 3. Ferner bei Pistolesi, II, tav. 5.

partie inférieure de la Sainte Lance (1). Son neveu et son héritier, le cardinal Lorenzo Cybò, résolut d'encadrer dignement cette relique et fit ériger un édicule à l'endroit nommé « Oratorio di Gregorio III » ou « oratorio di S. Gabino », ou enfin « oratorio della Madonna de Conventu ».

Élevé sur un plan carré, et appuyé au pilier de gauche de l'arc triomphal, les trois autres côtés étaient formés d'arcades encadrées par des pilastres avec entablement. A l'étage inférieur il y avait un autel entouré d'une balustrade avec porte. A l'étage supérieur, les arcades étaient fermées par des cloisons jusqu'à la hauteur de l'imposte; une ouverture dans ces cloisons, ouverture entourée d'anges en adoration (2), laissait voir la relique.

Grimaldi, le consciencieux archiviste du chapitre de S. Pierre, qui avait sous la main tous les documents du Vatican et qui était animé du plus entier dévouement pour la conservation des sources historiques (3), désigne ce tabernacle de marbre comme une œuvre de Bramante. Le dessin qu'il nous donne de ce monument (4), placé de son temps dans la partie antérieure de l'ancienne basilique, nous autorise à croire que Bramante en a été l'auteur. Mignanti dit, qu'il s'en trouve des restes assez remarquables dans les grottes du Vatican (crypte de S. Pierre) sous les numéros 52, 59, 62, 64, 203 et 214. Ce monument portait l'inscription suivante:

B. Mariæ Virg. Dei Genetrici Innocentius VIII
Cibo Genuen. P. M.
Laurentio Card. S. Ceciliæ Beneventano a fundam.
renovandum reliquit.

Cette œuvre de Bramante doit nécessairement avoir été terminée en 1505, car c'est alors que fut décidée la reconstruction de l'église, et la partie où se trouvait le « ciborio » aura été démolie au commencement de 1507 au plus tard.

(1) Mignanti, I, 71—73.

(2) Ces anges étaient probablement sculptés en bas-relief.

(3) Voyez l'intéressant article de M. Müntz sur Grimaldi, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, vol. I, p. 229.

(4) Le dessin que nous décrivons est celui de Milan. Bibl. Ambrogiana. Mss. A. 168, pag. 155. Il est une répétition du Mss. qui se trouve à la bibliothèque du chapitre de Saint-Pierre, manuscrit auquel nous n'avons pu accorder qu'un rapide examen, et nous a été gracieusement signalé par M. E. Müntz. Nous en avons reçu un calque par l'entremise de notre savant ami le Dr Gustavo Frizzoni. Le ciborio est reproduit dans Ciampini (tab. 17, fig. A et tab. 18, fig. 3) ainsi que dans Pistolesi, II, tav. 5.

Das zweite Werk, bei welchem wir mindestens den Einfluss Bramante's, wenn nicht eine Zeichnung desselben zur architektonischen Gesammtcomposition annehmen möchten, ist das berühmte Grabmal Ascanio Sforza's, welches Andrea Sansovino ausführte und an sichtbarer Stelle unterzeichnete. Denkt man an die langjährigen engen Beziehungen zwischen Bramante und den Sforza's, und an die Arbeiten die er für Ascanio in Mailand gemacht, nimmt man ferner hinzu, dass sein damaliger Herr, Julius II. es war der das Grabmal errichten liess, und zwar in jenem Chor der Kirche, den Bramante damals neu baute, erwägt man ferner dass derselbe Andrea Sansovino später für Bramante die berühmte Santa Casa in Loreto, wie auch die Canonica daselbst auszuführen hatte, so wird es in hohem Grade wahrscheinlich, dass Bramante entweder auf Befehl des Papstes oder aus Dankbarkeit gegen Ascanio und Freundschaft für Andrea (dessen Neffen Jacopo er kräftig beschützte), ihm die Zeichnung zu diesem herrlichen Monumente machte. Betrachtet man die Composition selbst, so erinnert zunächst der Mittelbogen durch die grosse Wichtigkeit, welche auf ihn gelegt ist, an die Bögen von Abbiate Grasso und Belvedere, sowie an die Fassaden seines Schülers Antonio für S. Peter (Bl. 48, fig. 2, und Bl. 31, fig. 1). Ferner erscheint bezeichnend die damals ausser bei Bramante noch selten vorkommende Anordnung, welche sich dem Motive « à la Palladio » nähert. Besonders aberzeigt die Behandlung mancher Theile (wie die Verbindung der Basen der Nischen mit denen der Halbsäulen, der Friese zwischen den Capitellen) eine solche Verwandtschaft mit ähnlichen Theilen in der Santa Casa, dass man wohl annehmen darf, beide Monumente seien von einem und demselben Meister, nämlich von Bramante, componirt. Zu Gunsten dieser Annahme spricht endlich, dass das Grabmal Ascanio's allem Anscheine nach das ältere ist, und später für den Cardinale di Recanati (einen nahen Verwandten des Papstes) an der gegenüberliegenden Stelle architektonisch genau reproduzirt wurde.

Dieses Grabmal ist noch von einem anderen Gesichtspunkte aus lehrreich. Vergleicht man die Composition mit der einer dreischiffigen Kirchenfassade, so wird man finden, dass die Vermittlung zwischen den Seitenschiffen und dem Hauptschiffe auf eine höchst geschickte und dem Gefühle befriedigende Weise vor sich geht, vermöge jener Piedestale und Candelaber, welche sitzende Statuen umgeben; eine Anordnung wie sie von Antonio da San Gallo an einer Fassade für S. Peter (Bl. 48, fig. 2), und von Michel-

Le deuxième monument dans lequel nous sommes porté à reconnaître, sinon une conception de Bramante, du moins une œuvre directement inspirée par ce maître, est le célèbre mausolée d'Ascanio Sforza dans le chœur de l'église de S. Maria del Popolo. Andrea Sansovino ne se contenta pas de l'exécuter, il y inscrivit son nom. Si l'on se rappelle les relations qui existaient de longue date entre Bramante et les Sforza, les grands travaux que Bramante fit à Milan pour Ascanio; si l'on considère que c'était le maître actuel de Bramante, Jules II, qui faisait ériger ce tombeau dans le chœur même de l'église que Bramante reconstruisait alors; si l'on songe, enfin, que ce fut aussi Andrea Sansovino qui, plus tard, exécuta pour Bramante la célèbre enveloppe de la Santa Casa à Loreto, et la « Canonica » au même endroit, on ne jugera pas invraisemblable que Bramante ait fait le dessin de cet admirable monument, soit par ordre du pape, soit par gratitude pour Ascanio, ou par amitié pour Andrea Sansovino dont il allait protéger activement le neveu Jacopo. En examinant la composition du mausolée nous trouvons d'abord que l'importance donnée à l'arcade du milieu rappelle les grands arcs d'Abbiate Grasso et de l'exèdre du Belvédère, ainsi que plusieurs façades dessinées par son élève Antonio da Sangallo pour Saint-Pierre (pl. 48, fig. 2, et pl. 31, fig. 1). Nous remarquons, en outre, une disposition caractéristique, rarement adoptée alors par d'autres que Bramante, qui se rapproche du motif dit : « à la Palladio ». Mais c'est surtout la manière de traiter certains détails qui confirme nos suppositions. Quand nous observons comment les bases des niches sont rattachées à celles des demi-colonnes, et comment les frises s'ajustent entre les chapiteaux, nous constatons une ressemblance manifeste avec les parties correspondantes de la Santa Casa, et nous ne pouvons douter que ces deux monuments soient du même maître, c'est-à-dire de Bramante. Cela est d'autant plus probable que, selon toutes les apparences, le tombeau du cardinal Ascanio est plus ancien que la Santa Casa, et fut exactement répété plus tard sur la paroi opposée pour le cardinal de Recanati, proche parent du pape Jules II.

Ce monument est instructif à un autre point de vue encore. Si on en assimile la composition à celle d'une façade d'église, à trois nefs, on reconnaîtra l'habileté avec laquelle la partie qui correspond à la nef principale a été rattachée aux bas-côtés grâce à des piédestaux et à des candélabres accompagnant des statues assises. Antonio da Sangallo tenta ce problème pour Saint-Pierre (pl. 48, fig. 2) et Michel-Ange pour la façade de S. Lorenzo à Florence, en se servant de procédés analogues. Le dessin reproduisant cette com-

angelo in einer Studie für jene von S. Lorenzo in Florenz angestrebt wurde.

Um zur zunächst zu besprechenden Arbeit Bramante's überzugehen brauchen wir S. M. del Popolo nicht zu verlassen; Vasari erzählt dass nach Bramante's Zeichnung die Hauptcapelle dieser Kirche vergrössert wurde. — Er meint dabei den Neubau des Chores und der Apsis vom Querschiff an. — Die Wahrheit der Angabe Vasari's wird schon zur Genüge durch die Architektur bezeugt, ausserdem aber auch durch ein Aktenstück vom 29. Juli 1509 bestätigt. In diesem Dokumente wird gesagt, Meister Alberto da Piacenza sei für das Bedecken der Tribuna (Apsis oder Chorkuppel) « *facta secondo l'ordine et stima di mastro Bramante* » bezahlt worden (1). Wie in S. Lorenzo in Damaso eine Flachkuppel, so ruht hier ein kuppelartiges Kreuzgewölbe auf zwei Tonnengewölben. Von den grossen einfachen Cassettenfeldern, in welche die Tonnengewölbe eingetheilt sind, wird je das unterste geschickt zur Aufnahme eines Fensters verwendet. Die Apsishalbkuppel ist sehr glücklich und ohne knechtische Nachahmung der Natur nach dem Vorbilde einer grossen Muschel mit mässigen Rippen verziert.

Die Anordnung eines mittlern, sei es als Flachkuppel oder als kuppelartiges Kreuzgewölbe bedeckten Theiles, welcher auf zwei Tonnengewölben ruht, findet sich bei Bramante auch in mehreren seiner Langhausentwürfe für S. Peter. Sie beweist die ganze Ueberlegenheit des Meisters über diejenigen welche, wie G. da Sangallo und Raphael sich an solcher Stelle mit einer einzigen Tonne begnügten, d. h. mit einer noch längeren Tonne als die ist, welche im heutigen S. Peter das Augenmaass schon so bedeutend trügt. Durch die Harmonie und die Contraste des Raumes sowie des Lichtes, überflügelt aber Bramante auch die alten Römer, welche in ähnlichen Fällen in ihren Termen und im « Friedenstempel » nur eine Tonne oder eine Reihe von Kreuzgewölben anwendeten (2).

Hier wurde dieser Raum durch die dekorativen Malereien Pinturicchio's zu einer der Weihestätten der Kunst in der goldenen Zeit, und auch hier darf man annehmen, dass Bramante wenigstens die Zeichnung seines in solchen Arbeiten ohnehin sehr geschickten Freundes geprüft und gutgeheissen hat. Die « Palladio-Fenster » unter den Schildbögen des Chores wur-

(1) Mittheilung des H. E. Müntz. Siehe Dok. S. M. del Popolo. 1509. 29. Juli. Seitdem von H. Müntz veröffentlicht. G. des Beaux-Arts, 1879, p. 366, n. 4.

(2) Bramante entwickelt zugleich schöpferisch die Anordnung Brunellesco's in der Vorhalle der Capelle der Pazzi.

position de Michel-Ange se trouve au cabinet des estampes à Munich.

Pour parler de l'œuvre de Bramante que nous avons à examiner ensuite, nous n'avons pas besoin de quitter S. Maria del Popolo. Vasari nous apprend que la chapelle principale de cette église fut agrandie par Bramante. Par là, l'écrivain d'Arezzo veut désigner le chœur et l'abside. Non-seulement l'architecture de ces parties, mais un document du 29 juillet 1509, confirment l'assertion de Vasari. Maître Alberto da Piacenza fut payé pour avoir *couvert* la tribune (ce qui peut se rapporter au cul-de-four de l'abside ou à la calotte du chœur), « *facta secondo l'ordine et stima di mastro Bramante* (1). » Signalons une analogie entre les voûtes et celles de S. Lorenzo in Damaso. Dans cette église, on remarque une calotte reposant sur deux courts berceaux en plein cintre. Ici c'est une voûte d'arêtes ayant la forme de coupole qui est dans les mêmes conditions. Les berceaux ou arcs doubleaux fort larges, sont décorés de grands caissons très simples, le caisson inférieur étant transformé par un ingénieux ajustement en fenêtre, de manière à introduire une lumière tempérée. Le cul-de-four de l'abside a pour ornement une seule grande coquille dont les côtes forment les nervures d'un relief modéré et ne présente aucune trace d'un réalisme choquant.

La disposition qui présente une partie centrale couverte d'une coupole ou d'une voûte d'arête reposant sur deux voûtes en berceaux, se retrouve dans la plupart des projets pour Saint-Pierre où Bramante adoptait une longue nef. Par l'harmonie générale, par les contrastes existant entre les formes des deux voûtes ainsi qu'entre les parties sombres et les parties éclairées, le maître révèle sa supériorité, non-seulement sur ceux qui, comme Giuliano da Sangallo et Raphaël, voulaient couvrir la nef de Saint-Pierre d'un unique berceau, plus long encore que celui qu'on y voit malheureusement aujourd'hui, mais sur les successions de voûtes d'arêtes, telles que les imaginèrent les architectes de la Rome antique, dans leurs thermes et dans le « Temple de la Paix (2). »

L'âge d'or de la Renaissance semble avoir voulu faire du chœur de *S. Maria del Popolo* un de ces lieux de prédilection; car, sur la voûte centrale, Pinturicchio a exécuté des peintures dont l'aspect séduit les regards. Il est permis d'admettre que Bramante revit le projet de son ami, d'ailleurs fort habile dans les travaux de ce genre. Les fenêtres qui montrent la disposition,

(1) Communication de M. E. Müntz (Voyez doc. S. M. del Popolo, 1509. 29 juillet), publié depuis par M. Müntz, Gaz. des B.-Arts, 1879, p. 366, n 4.

(2) Bramante développe ici en créateur l'idée de Brunelleschi dans le porche de la chapelle des Pazzi.

den mit den prächtigsten Glasmalereien geschmückt, welche die Meister Claude und Guillaume Marcillat (auf Befehl Bramante's nach Rom berufen) ebenfalls um 1509 vollendeten. Unter den Fenstern befindet sich, kaum bemerkbar, auf jeder Seite eine sehr flache Nische zur Aufnahme der zwei Grabmäler. Der Umtand dass diese beiden Monumente genau dieselbe Zeichung haben, spricht dafür, dass sie im Plane vorausgesehen waren und zur architektonischen Wirkung des Ganzen beitragen sollten, ein Grund mehr zu der Annahme dass sie von Bramante vorgezeichnet sind. Den Gebrauch von Kreis-Segment-Nischen haben wir schon in S. M. bei S. Satiro und in S. M. dell' Anima gesehen, auch in mehreren Entwürfen Bramante's für S. Peter kommen sie vor (1).

Im Jahre 1509 wurde der Bau der Kirche S. Eligio oder S. Alò von der Goldschmiedezunft begonnen. Melchiorri (2) und Pungileoni (3) halten Bramante für den Baumeister, allein irriger Weise. Die Commentatoren des Vasari Le Monnier erwähnen (4) eine Zeichnung in den Uffizien, auf der die Kirche als Werk Peruzzi's angegeben wird; wir haben diese Zeichnung öfters mit Herrn Pini geprüft; er war früher geneigt sie irrthümlich dem Peruzzi selbst zuzuschreiben (eine Meinung die wir durchaus nicht theilen), aber eine Aufnahme der ganzen Kirche, ebenfalls in den Uffizien vorhanden, Aufnahme die wir beide für eine Arbeit des Sohnes von Peruzzi halten, und worin diese Kirche für ein Werk Raphaels von Urbino erklärt wird, schliesst Peruzzi durchaus von der Urheberschaft des Monumentes aus. Das Gebäude trägt übrigens in seinem Gepräge mehr den Charakter Raphaels, und die gekuppelte Ordnung der Fassade erinnert an jene die er an den Ställen von Agostino Chigi anbrachte. Wir haben im Archive der Kirche einen Band auf den Kirchenbau bezüglicher Schriften durchgesehen, in welchem merkwürdiger Weise der Architekt nicht genannt wird, wohl aber ein Vertrag vorhanden ist, vom 24. Juli 1526, in welchem sich ein *Antonio del quondam* (5) *Jacobi de Verolo di Caravagio, muratore,* den Consulen der Fabrik gegenüber verpflichtet, bis zum 15. November die Kirche zu vollenden.

Der ganze Entwurf dieses kleinen griechichen Kreuzes verräth in allen Theilen wie auch Raphaels Capella Chigi in S. M. del Popolo den mächtigen Einfluss der Entwürfe Bramante's für S. Peter. Im Juni

(1) Brunellesco, in der Sakristei von S. Lorenzo, hatte sie schon angewendet.
(2) Ricci, III, 101, nº 49.
(3) Pungileoni, p. 28.
(4) Vasari, VIII, 232, nota.
(5) Archivio di S. Eligio, volume segnato : Iª Parte. B; nella duodecima kalenda di Giugno, p. 265 v.

appelée plus tard « à la Palladio », situées sous les arcs formerets du chœur, furent décorées de magnifiques verrières exécutées en 1509, par maître Claude et par Guillaume Marcillat, artistes célèbres que Bramante fit venir à Rome. Sous les fenêtres latérales se trouvent des espèces de niches avec un enfoncement de faible courbure, pour recevoir deux monuments funéraires. Comme ces monuments ont été tous deux exécutés d'après le même dessin, ils étaient évidemment destinés à rehausser l'effet de l'ensemble, ce qui est une raison de plus pour attribuer à Bramante la composition générale de ces tombeaux.

Nous avons déjà constaté l'emploi de niches plates à S. Maria près S. Satiro, ainsi qu'à S. Maria dell' Anima; nous les retrouvons dans plusieurs projets de Bramante pour Saint-Pierre (1).

En 1509, la corporation des orfèvres fit commencer l'église de Saint-Éloi (S. Eligio ou S. Alò). Melchiorri (2) et Pungileoni (3) attribuent faussement cette construction à Bramante. Les annotateurs du Vasari de Le Monnier mentionnent (4) un dessin dans les Uffizi, où cette église est mentionnée comme une œuvre de Peruzzi. Nous avons plusieurs fois examiné ces dessins avec M. Pini, qui était disposé à y voir la main de Peruzzi, opinion que nous ne partageons pas et qu'il abandonna plus tard; mais un relevé de toute l'église, également dans les Uffizzi, relevé que nous attribuons tous deux au fils de Peruzzi, nous apprend que cette église est une œuvre de Raphaël d'Urbin, et non de Peruzzi. Elle nous paraît, en effet, par son style, appartenir au Sanzio, et l'ordre accouplé rappelle celui qu'il adopta pour les écuries d'Agostino Chigi. En feuilletant un volume qui contient les archives de cette église dont nous parlons, nous avions été surpris de ne point rencontrer le nom de l'architecte; par contre, nous y avons découvert un traité passé le 24 juillet 1526 entre les membres de la fabrique et un certain « *Antonio del quondam Jacobi di Verolo di Caravagio, muratore* (5) », qui s'engage à terminer l'édifice pour le 15 novembre.

Le projet de cette petite croix grecque est pénétré dans toutes ses parties de l'esprit des projets de Bramante pour Saint-Pierre. Cette remarque s'applique aussi à la chapelle Chigi dans l'église de S. Maria del

(1) Brunellesco les avait employées dans la sacristie de S. Lorenzo.
(2) Ricci, III, 101, nº 49.
(3) Pungileoni, p. 28.
(4) Vasari, VIII, 232, note.
(5) Archivio di S. Eligio, volume segnato : Pª Parte B; nella duodecima kalenda di Giugno, p. 265 v.

1509 (1) hatte Julius II die Bulle ausgestellt, welche der Zunft gestattete diese Kirche an derjenigen Stelle der Strada Giulia die ihr am meisten zusage zu errichten. Das Grundstück Michelangelo Casali's wurde gewählt.

Aus dem Vorhergehenden darf geschlossen werden dass zu dieser Zeit der Durchbruch und die Anlage der « *Via Giulia* » durch Bramante schon weit vorgerückt war.

Nun wurde Bramante auch beauftragt, an dieser grossen Strasse einen neuen Gerichtspalast zu bauen, welcher sich bis zur Tiber erstrecken sollte. Vasari nennt ihn den Palast bei S. Biagio (2). Er wäre nächst der Peterskirche und dem Vaticane das grossartigste und interessanteste Gebäude des berühmten Meisters geworden. Die gewaltigen Rusticaquadern haben in Rom nicht ihresgleichen, man glaubt sich vor den Gigantenbau der Pitti versetzt. Die Hauptfassade über der Erde gemessen hat $97^{m},23$, d. h. zwei Drittel mehr als die des Palazzo Farnese, ein Viertel mehr als die der Cancelleria. Denkt man an diese Ausdehnung und an den mächtigen Anfang, so möchte man Jenen, die von Bramante nur die beiden römischen Privatpaläste kennen, und ihm mit Milizia vorwerfen, zu geringes Relief angewendet oder nur trockene Arbeiten hevorgebracht zu haben, die Frage vorlegen, was ihrer Meinung nach wohl der arme Bramante hier im Sinne gehabt habe.

Wir haben früher schon versucht, über die bei diesem Palastbau eingeschlagene Richtung etwas Licht zu verbreiten (3). Aus den Bruchstücken, aus einer Grundrisszeichnung zu diesem Palaste von *unbekannter Hand* (in den Uffizien befindlich (4), und aus zwei Denkmünzen Julius' II. geht hervor, dass der Bau von vier Eckthürmen flankirt war und einen fünften, bedeutend höhern, in der Mitte über dem Hauptthor haben sollte. Zwischen diesem und den Eckthürmen je vier Arkaden, welche wie das ganze Erdgeschoss aus der kräftigsten florentinischen Rustica gebildet waren. Hierüber zwei Geschosse, durch Arkaden und kräftige Halbsäulen gegliedert, dann eine Art Attika, den Machiculis der Thürme entsprechend, welche mit Zinnen gekrönt waren, während der Hauptthurm noch mit zwei ähnlich gekrönten Geschossen und einer Kuppel das übrige Gebäude hoch überragte. Wer auf alten italienischen Bildern gesehen hat, welche

(1) Ibidem. P* Parte, A, p. 115.

(2) Dass der Entwurf nicht später als etwa im September 1510 gemacht sein kann, geht aus dem *bartlosen* Bilde Julius II auf den Denkmünzen hervor.

(3) Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Gazette des Beaux Arts. Janvier 1870.

(4) Schon von den Commentatoren des Vasari Le Monnier, VII, 134, n° 6, erwähnt.

Popolo, chapelle également due à Raphaël. Au mois de juin 1509 (1), Jules II avait publié la bulle qui permettait à la corporation des orfèvres d'ériger une église en l'honneur de saint Éloi à la place qu'elle choisirait dans la rue Giulia. On prit l'emplacement occupé par Michelangelo Casali (3).

On peut encore conclure, de tout ce qui précède, que le percement de la « via Giulia » par Bramante était déjà très-avancé.

Bramante lui-même fut alors chargé de construire, sur cette belle voie, un nouveau palais de justice, qui devait s'étendre jusqu'aux bords du Tibre. Vasari le nomme « le palais près de San Biagio (2) ». Ce palais aurait été la plus grandiose et la plus intéressante œuvre du maître, après le Vatican et Saint-Pierre. Les immenses blocs à bossages surpassent tout ce qu'on voit à Rome; on se croit devant le palais gigantesque des Pitti. La façade principale a $97^{m},23$ de longueur; elle a deux tiers de plus que celle du palais Farnèse, et un quart de plus que celle de la Chancellerie. En songeant à ces dimensions et à ce puissant soubassement, on est tenté de demander à ceux qui ne connaissent de Bramante que les deux palais qu'il construisit à Rome pour des particuliers (le palais de la Chancellerie et le palais Giraud), et qui avec Milizia reprochent à ses œuvres le manque de relief et la sécheresse, ce qu'ils pensent de l'édifice dont il est ici question. Nous avons déjà essayé ailleurs (3) de mettre en lumière les intentions de Bramante. Il résulte des fragments de l'édifice, d'un plan du palais (4) en question et de deux médailles de Jules II, que ce monument devait être flanqué de quatre tours d'angle, et qu'une cinquième tour plus haute devait s'élever au milieu, au-dessus de l'entrée principale. Entre celle-ci et les tours d'angle se trouvaient de chaque côté quatre arcades, qui, comme tout le rez-de-chaussée, exhibaient les vigoureux bossages rustiques des Florentins. Il y avait ensuite deux étages avec arcades entre de fortes colonnes engagées, et enfin une espèce d'attique correspondant aux mâchicoulis des tours, qui étaient terminées par des créneaux, tandis que la tour du milieu, pourvue de deux autres étages que terminaient également des créneaux, était surmontée d'une coupole, et s'élevait considérablement au-dessus du reste du bâtiment. Lorsqu'on se rappelle la belle silhouette que présentent des tours semblables dans quelques anciens tableaux italiens, on apprécie à sa juste valeur cet

(1) Ibidem. P* Parte, A, p. 115.

(2) Le portrait imberbe de Jules II sur les médailles prouve que le projet ne peut être postérieur à septembre 1510 environ.

(3) Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Gazette des Beaux-Arts. Janvier 1870.

(4) Le plan, d'une main inconnue, se trouve aux Uffizi. Il a été cité par les annotateurs du Vasari Le Monnier, VII, 134, n° 6.

charaktervolle prächtige Silhouette oft solche Thürme haben, wird diesen Schmuck, der hier zugleich auch theilweise Bedürfniss sein mochte, nicht zu hoch anschlagen können. Vergegenwärtigt man sich sodann den neuen Fassadentypus, der plötzlich in den meisten Raphaelischen Palästen auftritt, besonders in dem welchen Bramante für sich oder für Raphael ausführte (1), so wird man wohl nicht irre gehen, wenn man das grosse Hauptvorbild dieser Paläste in Bramante's Fassade des Palazzo di San Biagio (2) sucht. Der Hof des letzteren zeigt, wie der Palazzo Farnese, fünf Pfeiler-Arkaden mit Halbsäulen, und gewiss dürfen wir in dem Meisterwerke des Antonio da Sangallo den Einfluss seines Lehrers erkennen.

Vasari spricht noch von einem sehr schönen korinthischen, aber unvollendet gebliebenen Tempel im Innern des Palastes; jedoch hegten wir lange einige Zweifel ob man dieses nach Vasari's Angabe reich ausgestattete Gebäude in der Capelle vor sich habe, die man auf dem Grundriss an der Rückseite des Hauptgebäudes bemerkt.

Auf welchem Grunde die Aussage Gregorovius (3) beruht, es sei dies ein Rundbau gewesen, wissen wir nicht; er sagt ferner, derselbe habe zu Theateraufführungen gedient, bis er 1575 von der Brescianer Gemeinde abgetragen wurde.

Wir haben jedoch kürzlich (Februar 1879) in den Uffizien eine Zeichnung gesehen, welche beweist, dass der von Vasari besprochene Tempel mit der auf oben erwähntem Grundrisse befindlichen Capelle identisch ist. Diese Zeichnung, aus dem Jahre 1530 etwa, giebt den Grundriss der Kirche, und nebst anderen Bemerkungen die Notiz : *S^{to} biagio tutto di matonj.* », dann, von etwas späterer Hand hinzugefügt: « *In Roma Di bramante Architetto.* » Der Grundriss weist auf den Urheber von S. Peter hin, und zeigt eine Kreuzcapelle mit dominirendem Kuppelraume und etwas längerem Vorderarme. Gestützt auf diese Zeichnung, vermuthen wir dass die heutige

(1) Wir kennen denselben aus einem Stiche vom Jahre 1549, dessen Nachbildung sich bei Pontani findet. Unten auf dem Stiche steht als Erklärung : « Raph. Urbinat. ex lapide coctili exstructum. » Er ist nicht zu verwechseln mit dem Palast des Giambattista (Branconio) d'Aquila, welchen Viele (Le Tarouilly, p. 346, mit inbegriffen, und kürzlich noch H. Semper) für Raphaels Werk, Manche für Raphaels eigene Wohnung halten. Der letztere Palast ist gestochen bei Ferrerio, Palazzi di Roma (Bl. 15), mit der Bemerkung : « Fassade des Palastes und der Wohnung Raphael Santi's von Urbino in der via di Borgonuovo, nach dessen eigener Zeichnung um's Jahr 1513 von Bramante da Urbino ausgeführt. » Mit vollem Recht findet Fea diese Angabe lächerlich; im Jahre 1513 brauchte Raphael seine architektonischen Compositionen nicht durch andere Meister ausführen zu lassen; Bramante's Gesundheit aber war in starkem Abnehmen.

(2) H. Redtenbacher hat kürzlich den Grundriss aus den Uffizien publizirt (Zeitschrift für bildende Kunst, 1878, p. 244), und ohne unsere frühere Arbeit zu kennen, stellt er sich die Fassaden wie wir vor. Unsere Aufnahme der Reste beweist zur Genüge, dass die Fassaden-Eintheilung mit der Zeichnung im Wesentlichen übereinstimmt; letztere ist ganz sicher *nicht* von Peruzzi.

(3) Geschichte der Stadt Rom, VIII, 111-112.

ornement qui, d'ailleurs, pouvait encore avoir ici une certaine utilité.

Le nouveau type de façades qui caractérise la plupart des palais de Raphaël, et que l'on rencontre aussi dans celui que Bramante fit construire pour lui-même ou pour Raphaël (1), procède très-probablement du palais de S. Biagio (2). Dans la cour du Palais de justice, il devait y avoir cinq arcades sur pieds-droits avec colonnes engagées, comme au palais Farnèse, et nous croyons pouvoir constater, dans cette œuvre d'Antonio da Sangallo, l'influence de son maître.

Vasari parle d'un très-beau temple corinthien à l'intérieur du palais, temple qui ne fut point achevé. Pendant longtemps nous pensions ne pas devoir identifier cet édifice, richement décoré, au dire de Vasari, avec la chapelle représentée dans le dessin du plan de ce palais; chapelle située au fond de la cour en face de l'entrée principale.

Nous ne savons sur quoi est fondée l'assertion de Gregorovius (3) qui prétend que l'édifice commencé à l'intérieur du palais devait être un temple rond. Gregorovius ajoute que cet édifice servit à des représentations théâtrales jusqu'en 1575, époque où les habitants de Brescia établis à Rome le firent démolir, afin de le remplacer par une église. Toutefois, lors de notre dernière visite aux Uffizi (février 1879), nous y avons vu un dessin qui prouve que le temple dont parle Vasari est le même édifice que la chapelle indiquée dans le plan ci-dessus mentionné du palais de S. Biagio. Ce dessin, exécuté vers 1530, donne le plan de l'église, et, parmi les notes de l'auteur, on lit ces mots : « *S^{to} biagio tutto di matonj* », ainsi que cette indication d'une écriture un peu plus récente : « *In Roma Di bramante Architetto.* » Le plan du temple révèle le même auteur que celui de Saint-Pierre, et nous montre une croix, une très-courte nef et un

(1) Nous connaissons ce palais par une gravure de l'an 1549, dont il existe une copie dans Pontani. Au bas de la gravure se trouve l'explication que voici : « Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romæ exstructum. » On ne doit pas confondre le palais dont nous parlons avec le palais de Giambattista (Branconio) d'Aquila que plusieurs auteurs (entre autres Le Tarouilly, p. 346) prennent pour une œuvre de Raphaël, et que quelques-uns même regardent comme la demeure du Sanzio. Ce dernier édifice est gravé dans Ferrerio (*Palazzi di Roma*, pl. 15) avec la remarque suivante : « Façade du palais et de la demeure de Raphaël Santi d'Urbin dans la rue de Borgonuovo, monument exécuté en 1531, d'après le dessin de ce maître, par Bramante d'Urbin. » — Fea trouve que cette indication est ridicule, et avec raison. En 1513, Raphaël n'avait pas besoin de faire exécuter ses compositions d'architecture par d'autres artistes; d'ailleurs, la santé de Bramante était déjà fort ébranlée.

(2) M. Redtenbacher a récemment publié le plan qui se trouve aux Uffizi Zeitschrift für bildende Kunst, 1878, p. 244), et, sans connaître notre travaie) antérieur, il se représente la façade comme nous le faisons nous-même. Notre relevé des restes du palais de S. Biagio prouve que la disposition de la façade correspond en général aux indications du dessin.

(3) Geschichte der Stadt Rom, VIII, 111-112.

Kirche der Brescianer im Wesentlichen die Fundamente, ja vielleicht noch mehr aus dem Baue Bramante's beibehalten haben. Der ganze vordere Arm des Tempels sollte im Palast selbst inbegriffen sein, die übrigen Theile, an der Fassade nach dem Tiber vorspringend, bildeten nach dieser Seite hin das Centralmotiv.

An der Tiber sieht man noch einen Unterbau mit zwei Arkaden und Lisenen aus gutem Backsteinmauerwerk, die vielleicht mit diesem Palast in Verbindung zu bringen sind.

Vasari berichtet : Sachverständige halten diesen Palast für den schönsten im Rustica-Styl der je gesehen worden sei. Wir glauben es gerne!

Im Obigen haben wir einen Palast erwähnt, den Bramante für sich oder für Raphael gebaut habe. Letztere Ansicht ist die allgemeiner verbreitete, und zwar soll Raphael den Entwurf gemacht, Bramante ihn bloss ausgeführt haben. Vasari sagt uns allerdings ausdrücklich im Leben Raphaels, dieser habe seinen Palast durch Bramante ausführen lassen, nicht aber er habe *ihn selbst entworfen,* während er im Leben Bramante's schreibt : « Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino », welches bedeutet, es habe Bramante blos diesen Palast überhaupt bauen lassen, der später auf irgend eine Weise an Raphael kam. Nun erfahren wir aus einem Briefe den Ser. M. Antonio Michiel am 11. April 1520, einige Tage nach dem Tode Raphaels schrieb : *dieser habe das Haus, welches ehemals Bramante gehörte, für dreitausend Dukaten gekauft, und es dem Cardinale Bibbiena hinterlassen* (1). Schon zwischen dem 6. und 7. April hatte Michiel in sein Tagebuch (2) geschrieben : « *und das Haus, das er bewohnte, welches er für 3000 Dukaten gekauft hatte* ». Michiel, der sich von 1518 bis 17. November 1520 in Rom aufhielt und von den Personen des päpstlichen Hofes, die zugleich Gönner Raphaels waren, hochgeschätzt wurde, sagt also : *Raphael habe seinen Palast gekauft,* giebt den Kaufpreis an und wiederholt diese Angabe 8 Tage später, nachdem er erfahren hatte, wer den Palast erbte. Diese Thatsache ist wohl entscheidend. *Der Palast Raphaels ist somit ein Entwurf Bramante's, den dieser für sich selbst ausführte; erst später wurde das Gebäude von Raphael gekauft.*

Andererseits ist aber Fea's Ansicht, Raphael habe irgend einen Palast für sich schon 1508 anfangen lassen, d. h. bald nach seiner Ankunft in Rom, sobald er einen längeren Aufenthalt daselbst vorausge-

(1) Lett. pitt. I, p. 573.
(2) Mem. dell' I. R. Istituto Veneto vol IX, p. 409. Memoria del Cicogna intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel (Diarii Michiel, p. 328).

dôme qui est le motif dominant de l'édifice. Ce dessin fait supposer que l'église actuelle « de' Bresciani » s'élève sur les fondations de Bramante, et conserve peut-être même quelques autres parties de la construction élevée par ce maître. La nef du temple était entièrement engagée dans le palais même; le reste, en saillie sur la façade regardant le Tibre, formait de ce côté le motif central.

On voit encore au bord du Tibre un soubassement avec deux arcades et avec des plates-bandes en bonne maçonnerie de briques, qui a peut-être fait partie du palais en question. Vasari dit : « Les connaisseurs trouvent ce palais le plus beau de tous ceux à bossages rustiques qui ont été construits jusqu'à présent. » Nous le croyons aisément.

Nous avons mentionné plus haut un palais que Bramante devait avoir construit pour lui-même ou pour Raphaël. D'après l'opinion la plus répandue, Raphaël aurait fait le projet, et Bramante l'aurait exécuté. Vasari nous dit, dans la Vie de Raphaël, que le Sanzio fit construire son palais par Bramante, mais non pas qu'il composa lui-même le projet, tandis que, dans la Vie de Bramante, il se borna à écrire : « *Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raphaello da Urbino.* » Cette phrase signifie simplement que Bramante fut l'auteur du palais qui, plus tard, appartint à Raphaël. Nous apprenons, en outre, par une lettre que Ser. M. Antonio Michiel écrivit le 11 avril 1520, plusieurs jours après la mort de Raphaël, *que celui-ci avait acheté, moyennant trois mille ducats, la maison qui avait appartenu à Bramante, et qu'il la légua au cardinal Bibbiena* (1). Le 6 ou le 7 avril, Michiel avait parlé déjà dans son Journal (2) de « *la maison que Raphaël habitait, et que celui-ci avait achetée pour trois mille ducats.* » Michiel, qui habita à Rome depuis 1518 jusqu'au 17 novembre 1520, et qui était fort apprécié par les dignitaires de la cour pontificale, protecteurs de Raphaël, nous apprend donc que Raphaël avait acheté son palais, nous en indique même le prix, et répète la même chose huit jours plus tard, après avoir su qui en était l'héritier. Ce fait est concluant. *Le palais de Raphaël est par conséquent un édifice que Bramante avait imaginé et construit pour lui-même; Raphaël ne l'acheta que plus tard.*

D'un autre côté, Fea se trompe quand il dit que Raphaël avait fait commencer un palais pour son usage personnel en 1508, c'est-à-dire tout de suite après son arrivée à Rome, et dès qu'il entrevit la pos-

(1) Litt. pitt., I, p. 573.
(2) Mem. dell' I. R. Istituto Veneto, vol. IX, p. 409. Memoria del Cicogna intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel (Diarii Michiel, p. 328).

sehen nicht minder unrichtig. Man darf annehmen, dass Raphael jedenfalls nicht vor 1512—1514 in der Lage war, für sich einen Palast bauen oder für 3000 Dukaten kaufen zu können; auch hätte er gar nicht nöthig gehabt, Bramante oder einen Andern mit dem Bau zu beauftragen, da er ja selber so tüchtig war, dass Bramante ihn Ende 1513 oder Anfangs 1514 als seinen würdigsten Nachfolger beim Bau der Peterskirche bezeichnen konnte.

Aus der Gesammtheit der uns vorliegenden Nachrichten geht also Folgendes hervor : auf der Häuserinsel, welche einen Theil der jetzigen *Piazza Rusticucci* (das vordere Ende des Platzes von S. Peter) einnahm, standen beide hier erwähnten Paläste. 1° Der wirklich von Bramante (1) für sich erbaute, von Raphael um 3000 Dukaten gekaufte und bis an seinen Tod bewohnte Palast, mit der Fassade nach dem Borgo nuovo. 2° Ebenfalls nach dem Borgo nuovo, die von S. Peter entferntere Ecke bildend (2), der Palazzo di Messer Giambattista dell' Aquila (beim Verkauf im Jahr 1553 wird er « lo palazzo di Roma in Burgo » genannt) (3), und der von allen Schriftstellern, inclusive Fea, Ricci, Le Tarouilly, als der Palast Raphaels bezeichnet wird, obgleich seine Architektur keine Spur von den Bossagen zeigt die Vasari erwähnt und die im wirklichen Palast Raphaels (d. h. Bramante's) in der That das Erdgeschoss bildeten, während das obere Geschoss dorische gekuppelte Halbsäulen zeigte wie auf dem bei Pontani nachgebildeten Stiche des Jahres 1549 zu sehen ist.

Bei einem Punkte wird es freilich schwer, die überlieferten Nachrichten in Uebereinstimmung zu bringen. Einerseits haben wir die Notiz auf dem Stiche : « *Raph. Urbinat. ex lapide coctili exstructum* ». Sie lässt auf eine Fassade in sichtbarem Backstein-Rohbau schliessen, welche mit der bildlich dargestellten Architektur wenig zu stimmen scheint. Andererseits liegt die zweimalige (4) Aussage Vasari's vor, Bramante habe diesen Palast aus Gussmauerwerk hergestellt. Dass dieses Verfahren sich nicht blos auf den Ausbau im Innern (Mauern, Gewölbe, etc.) beziehen lässt, scheint sich aus den Worten Vasari's zu ergeben : « *Bramante* (5) *liess im Borgo den Palast, der « Raphaels war, machen, ausgeführt aus Back- « steinen und aus Gusswerk mittelst Formen (Ka- « sten), die Säulen und Bossagen in Dorischer und « Rustica-Ordnung, eine sehr schöne Sache und*

(1) Vasari, Vita di Raffaello, VIII, 34.

(2) Dieses geht mit aller Bestimmtheit aus einem Blatte unter den Ansichten Roms, von Dosio gezeichnet, hervor. Es befindet sich in den Uffizien. Die Angabe Fea's, op. cit., p. 30, der Palazzo dell' Aquila habe seine Fassade nach dem S. Petersplatze gehabt, ist somit irrig.

(3) Marchese Ricci, op. cit., III.

(4) In der « Vita di Bramante » und im « Leben Rafaëls ».

(5) Vita di Bramante.

sibilité d'un séjour de quelque durée dans cette ville. Raphaël, en effet, ne fut vraisemblablement pas en état de se construire un palais ou d'en acheter un moyennant trois mille ducats avant 1512 ou 1514 environ. D'ailleurs, comme Bramante, à la fin de 1513 ou au commencement de 1514, le désigna pour son successeur dans la construction de Saint-Pierre, il n'est pas probable que Raphaël ait eu besoin de se faire bâtir un palais par Bramante.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que, parmi les maisons qui existaient alors sur l'emplacement appelé aujourd'hui *Piazza Rusticacci* (le commencement de la place de Saint-Pierre), se trouvaient les deux palais que nous avons cités : 1° celui que Bramante construisit (1) pour lui-même, que Raphaël acheta pour trois mille ducats et qu'il habita jusqu'à sa mort (la façade regarde le Borgo nuovo); 2° le palais de Messer Giambattista dell' Aquila, dont la façade donnant également sur le Borgo nuovo, formait l'angle le plus éloigné (2) de Saint-Pierre de l'îlot (dans la vente de 1553 il est désigné sous le nom de « *palazzo di Roma in Burgo* (3) »), et qui est désigné par tous les auteurs, y compris Fea, Ricci et Le Tarouilly, comme le palais de Raphaël, quoiqu'on n'y voie point les bossages mentionnés par Vasari (2). Ces bossages ornaient, en effet, le rez-de-chaussée du palais de Raphaël (ou plutôt de Bramante), tandis que, au premier étage, il y avait des colonnes doriques accouplées, ainsi que cela se voit dans la gravure de l'année 1549 dont la copie accompagne l'ouvrage de Pontani.

Il y a un autre point plus difficile à accorder avec les différentes versions qui concernent le même palais. D'un côté, nous avons la note inscrite sur la gravure : « *Raph. Urbinat. ex lapide coctili exstructum.* » Cette note signifierait une façade en briques apparentes, disposition qui paraîtrait être peu en harmonie avec l'architecture représentée. Ensuite nous avons l'assertion répétée (4) de Vasari, qui affirme que Bramante a fait ce palais en maçonnerie coulée, procédé ressemblant à celui qu'on adopte pour les ouvrages en béton coulé. Les paroles suivantes de Vasari semblent vouloir dire que ce procédé ne fut pas seulement employé pour les parties intérieures (murs et voûtes) : « *Bramante* (5) *fit faire dans le Borgo le palais qui appartint à Raphaël, palais exécuté en briques et en maçonnerie coulée, au moyen de moules* (*caissons*). *Il fit faire également les colonnes et bossages d'ordres*

(1) Vasari, Vita di Raffaello, VIII, 34.

(2) Un dessin par Dosio, conservé aux Uffizi, prouve que l'assertion de Fea (op. cit., p. 30) est erronée et que la façade du palais dell' Aquila donnait également sur le Borgo.

(3) Marchese Ricci, op. cit., III.

(4) Dans la Vie de Bramante et dans celle de Raphaël.

(5) Vita di Bramante.

« neue Erfindung in der Herstellung von Gusswer-« ken. »

Um diesen Widerspruch zu lösen, müsste angenommen werden, dass die Bossagen (das ganze Erdgeschoss), die Säulen, Gebälke und Kunstformen aus Beton und Stuck, die Mauerflächen aber aus sichtbarem Backstein waren. Nach Aufstellung der Formen liess sich das Ganze zusammenhängend aufmauern und giessen, wobei an der Aussenfläche flüssigerer Cementstuck verwendet wurde, um in alle Feinheiten der Formen einzudringen, ein Verfahren das Bramante beim Wölben der Bögen der neuen Peterskirche erfunden haben soll.

Dass die Architektur des Palazzo dell' Aquila nicht von Bramante sein konnte, geht zu deutlich aus seiner Composition hervor. Ob er aber von Raphael entworfen worden sei, wie eine später hinzugefügte Notiz auf einer getuschten Federzeichnung seiner Fassade (aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts) sagt, vermögen wir nicht zu versichern, noch weniger wollen wir es bezweifeln. Das Hauptgesims wäre in der Nachbildung bei Le Tarouilly (1) zu wenig ausladend, während es in der alten Zeichnung sehr kräftig hervortritt.

Wir vermuthen es sei der Palast Bramante's zwischen den Jahren 1506 und 1508 vollendet worden. Im Jahre 1506 wohnte er noch im Belvedere (2), 1508 aber, scheint es, im eigenen Hause (3).

Es ist wohl hier am Orte, womöglich festzustellen, wem eigentlich die erste Wiederaufnahme jener antiken Technik zuzuschreiben sei. Es wird dieser Verdienst auch auf Rechnung Giovanni da Udine's (4), besonders aber auf die des Giuliano da Sangallo gesetzt. Letzterer soll Gusswerk in seinem Wohnhause in Florenz und in der Villa Poggio a Cajano verwendet haben, was zwischen den Jahren 1485—1492 (5) geschehen sein müsste. Eine bisher unbeachtete Stelle scheint aber die Ehre dieser Neuerung endgültig Bramante zu sichern. Sein Schüler Cesariano erzählt (6), Bramante habe beim Wölben der Kirche von S. M.

(1) Le Tarouilly, Pl. 346.

(2) Vasari. Vita di Jac. Sansovino, XIII, 72.

(3) Caporali, in seiner Erwähnung eines Abendessens bei Bramante « *in casa sua* » (s. Dok. Biogr. n° 2 m) scheint sagen zu wollen : das Haus sei Eigenthum Bramante's gewesen. Unter den Gästen erwähnt er Luca Signorelli und Perugino. Nun war aber ersterer, während Bramante sich dort aufhielt, nur zwei Mal in Rom, und zwar 1508 und 1513 (R. Vischer. Luca Signorelli, p. 33, und Milanesi, Carteggio di Michelangelo, p. 391). Perugino dagegen scheint nach der Ankunft Raphaels in Rom, 1508, nicht lange in dieser Stadt verweilt zu haben. Es scheint somit sicher, dass das erwähnte Abendessen im Hause Bramante's nur 1508 stattfinden konnte. (Herr Grimm setzt die Ankunft Raphaels früher.)

(4) Mignanti, II, p. 83.

(5) 1498 wird das Haus Giuliano's bezeichnet als « chasa facta in parte », und « la quale abbiamo comminciato a murare, cioè nella parte habitiamo » ;... Gaye, I, 343, und Vasari L. M., VII, 212, n° 1 und 230.

(6) Commentario di Vitruvio, p. ICIX. Siehe Dok.

dorique et rustique, très-belle chose et nouvelle invention dans la fabrication des coulages. »

Il faudrait alors admettre que les bossages (au rez-de-chaussée), les colonnes, les entablements et les ornements aient été en béton ou en stuc, les murs de remplissage en briques apparentes. Après qu'on eut posé les moules, on construisit la façade en maçonnant le nu du mur en briques et en coulant les parties architecturales. On eut soin d'employer pour l'extérieur un ciment liquide, apte à bien pénétrer dans tous les détails des moules. Le procédé de la maçonnerie coulée aurait été inventé par Bramante pour les voûtes de la nouvelle église de Saint-Pierre.

Il est bien certain que, dans l'architecture du palais dell' Aquila, l'invention ne peut avoir été de Bramante. Mais nous ne saurions ni constater ni mettre en doute si c'était une œuvre de Raphaël, comme le dit une note écrite postérieurement sur un dessin à la plume et au lavis de la première moitié du XVI[e] siècle, dessin qui représente la façade du palais. Dans la planche donnée par Le Tarouilly (1), la corniche principale aurait trop peu de saillie, tandis que dans l'ancien dessin elle ressort vigoureusement.

L'époque de la construction du palais de Bramante dans le Borgo nuovo nous semble devoir être placée entre les années 1506 et 1508. En 1506, Bramante habitait encore le Belvédère (2). En 1508, il habitait probablement sa propre maison (3).

C'est ici le moment de chercher à découvrir qui a repris, le premier, ce procédé antique. On cite quelquefois Jean d'Udine (4), et plus souvent encore Giuliano da Sangallo. Ce dernier aurait employé de la maçonnerie coulée pour des voûtes de son habitation à Florence et de la villa de Poggio à Cajano, ce qui devrait avoir eu lieu entre 1485 et 1492 (5); mais un passage inaperçu jusqu'ici semble prouver que le novateur fut Bramante. Son élève Cesariano (6) dit que ce procédé fut employé pour voûter l'église de S. Maria près S. Satiro, à Milan, dont une partie était terminée en 1476. Peut-être l'idée en était-elle venue à

(1) Le Tarouilly, pl. 346.

(2) Vasari, Vita di Jac. Sansovino, XIII, 72.

(3) Il semble que Caporali, dans le récit de son souper chez Bramante (voy. Doc. biogr., n° 2 m) ait voulu dire, par l'expression « *in casa sua* », que la maison était la propriété de Bramante. Parmi les convives, il nomme Luca Signorelli et le Pérugin. Or le premier ne paraît avoir été à Rome que deux fois durant le séjour de Bramante en 1508 et en 1513 (R. Vischer. Luca Signorelli, p. 33 et Milanesi, Carteggio di Michelangelo, p. 391), tandis que le Pérugin ne semble pas y être resté longtemps après l'arrivée de Raphaël en 1508. Il est donc probable que ce fut en 1508 qu'eut lieu le souper en question dans la maison de Bramante. (M. H. Grimm fixe l'arrivée de Raphael à une époque plus reculée.)

(4) Mignanti, II, p. 83.

(5) En 1498, la maison de Giuliano est désignée comme « chasa facta in parte », et « la quale abbiamo comminciato a murare, cioè nella parte habitiamo ». Gaye, I, 343, et Vasari L. M. VII, 212, n° 1 et 230.

(6) Commentario di Vitruvio, p. ICIX v. Voyez Doc.

presso S. Satiro in Mailand, deren erste Theile 1476 fertig waren, Gusswerk gebraucht. Der Gedanke zu diesem Verfahren mochte Bramante im Amphitheater von Verona gekommen sein, wo die Gussgewölbe-Kappen heute noch sehr auffallen. Giuliano da Sangallo aber, der nach 1482 in Mailand war, konnte dort von dieser Neuigkeit Kenntniss erhalten haben, wenn sie überhaupt eine Neuigkeit war; Vasari lässt ihn dieselbe aus Rom mitbringen.

Wir hätten somit alle grösseren Arbeiten, die man Bramante in Rom zuschreiben darf, besprochen. Es ist uns unmöglich den Palazzo di Sora zu ihnen zu rechnen. Abstrahirt man auch von allen oberen Theilen, so zeigt schon das Erdgeschoss weder Verhältnisse noch Details wie wir sie bei einem Werke des grossen Meisters erwarten dürfen.

Noch unbegreiflicher ist uns, wie H. Isabelle und Le Tarouilly das achteckige Capellchen S. Giovanni in Oleo, 1509 erbaut, Bramante zuchreiben konnten; Hunderte von Maurermeistern jener Zeit hätten es machen können, und die Palmetten der Attica und die Mittelakroterie geben den Eindruck als seien sie aus der Zeit Napoleons I.

Es ist möglich dass es in Rom mehrere kleine Häuser giebt, zu denen Bramante die Zeichnung geliefert; wir werden in der Tabelle diejenigen angeben, die uns aufgefallen sind; wir wollen ferner erwähnen dass die Loggia mit zwei Säulen, die auf der Engelsburg in der Axe der Brücke steht, von weitem gesehen als eine Arbeit Bramante's erscheinen könnte, und dass einige Theile und Details der gegenüberliegenden Häuser ebenfalls auf seine Zeit hinweisen.

Ganz sicher von Bramante herstammende Arbeiten treffen wir nur noch in Bologna und Loreto an. In ersterer Stadt befindet sich im Palazzo pubblico eine grosse, durch zwei Stockwerke gehende Treppe für Reiter. Sie ist von der grössten Einfachheit. Die einzige Kunstform, das Kämpfergesims, beweist aber nicht minder als das Verhältniss des Tonnengewölbes, dass wir unstreitig eine echte Arbeit Bramante's vor uns haben, was noch durch die Analogie mit der bescheideneren Treppe der Loggien in Rom bestätigt wird.

Im selben Palast ist die Umrahmung einer sehr schönen Thüre mit dem Rovere'schen Eichenlaub zu schwerfällig um von Bramante sein zu können. Sie führt zur Capella Palatina, in welcher nichts an Bramante erinnert (1). Ueber den untergegangenen Porticus vor dem Dome S. Pietro können wir nicht

(1) Wir wussten freilich damals nicht, dass ihre ursprüngliche Anlage ihm zugeschrieben wird. 1555 und 1618 umgeändert. Ricci, III, p. 155.

Bramante devant l'amphithéâtre de Vérone, où les voûtes en béton coulé sont très-apparentes encore aujourd'hui. Enfin Giuliano da Sangallo, qui s'était trouvé à Milan après 1482, pouvait y avoir eu connaissance de ce procédé nouveau, si toutefois c'était un procédé nouveau. Vasari veut qu'il l'ait apporté de Rome.

Nous avons de la sorte terminé l'examen de tous les grands travaux qu'à Rome on est en droit d'attribuer à Bramante. Il nous est impossible d'y ajouter le palais de Sora. Même en faisant abstraction des étages supérieurs, et en ne considérant uniquement que le rez-de-chaussée, celui-ci ne paraît, ni par les proportions, ni par les détails, digne de l'illustre maître.

Nous avons également de la peine à comprendre comment M. Isabelle ainsi que Le Tarouilly peuvent attribuer à Bramante la petite chapelle octogone de S. Giovanni « in Oleo », bâtie en 1509. Bien des « maçons » de cette époque eussent été capables d'un pareil ouvrage. Quant aux palmettes de l'attique et à l'acrotère du milieu, elles rappellent l'art du temps de Napoléon I^{er}.

Il est possible que Rome possède plusieurs maisons faites d'après des dessins de Bramante; nous indiquerons dans le tableau général celles qui nous ont paru être de ce nombre. Mentionnons en passant que la loggia à deux colonnes qui se trouve au Château de Saint-Ange, dans l'axe du pont, pourrait être prise, vue de loin, pour une œuvre de Bramante, et que certaines des maisons situées vis-à-vis, de l'autre côté du Tibre, doivent être d'une origine contemporaine à Bramante.

Pour retrouver d'autres œuvres authentiques de Bramante, il faut que nous nous transportions à Bologne et à Loreto. A Bologne il se trouve, dans le Palais public, un grand escalier à rampes qui permet de se transporter à cheval jusqu'au deuxième étage. Cet escalier est de la plus grande simplicité, mais les détails de l'imposte et la proportion de la voûte en berceau prouvent que nous avons sous les yeux une œuvre due certainement à Bramante, ce qui peut encore être démontré par la ressemblance avec l'escalier plus modeste des « Loges » à Rome.

Dans le même palais, le chambranle d'une porte avec les armes des della Rovere nous paraît trop lourd pour être de Bramante. La même porte mène à la chapelle Palatine, où rien non plus ne nous a rappelé l'illustre maître (1). Il nous est impossible de juger du portique qui existait autrefois devant l'église cathé-

(1) Nous ignorions alors, il est vrai, que la disposition primitive lui avait été attribuée. Elle fut changée en 1555 et en 1618, Ricci, III, p. 155.

urtheilen. Jedenfalls war Bramante 1506 in Bologna (1). Eine gleichzeitige Chronik (2) stellt die Erbauung der Treppe in's Jahr 1509. Bei der Betrachtung Bramante's als Militär-Ingenieur werden wir auf Bologna zurückzukommen haben.

Im berühmten Wallfahrtsorte Loreto treffen wir die zwei letzten, mit Sicherheit auf Bramante zurückzuführenden Arbeiten an, die wir zu besprechen haben. Die eine ist die marmorne Prachtumkleidung der Santa Casa. Ein System von je zwei Halbsäulen, mit einer obern und untern Nische dazwischen (analog der Pilasteranordnung von S. Peter) unterbricht und begränzt die mit Reliefs bedeckten Wändeflächen des kleinen Bauwerkes. Weit mehr als das Dorische in S. Pietro in Montorio ist hier die Behandlung der korinthischen Ordnung den besten römischen Bauten zur Seite zu stellen; dagegen sind die reichen und sehr mannigfaltigen Umrahmungen und inkrustirten Füllungen einzelner Flächen, der Renaissance eigen. Wie für ewige Zeiten bestimmt, erhebt es sich auf dem kräftigen Unterbau. Alles Architektonische ist tadellos. Zu bedauern ist, dass nicht alle Skulpturen des grossen Sansovino, geschweige denn die seiner Nachfolger, auf der Höhe einer so meisterhaften Umrahmung stehen. Wie in den zwei Grabmälern derselben Meister in S. M. del Popolo, ist die Ausführung der Architektur und der Ornamente eine so vollendete zu nennen, oder ist wenigstens in einer Weise geschehen, dass des Guten fast zu viel gethan ist und das Werk an Frische verliert; die Ornamente an der Canonica di S. Ambrogio, und zum Theil am Aeusseren von S. M. delle Grazie, und in der Sacristei bei S. Satiro, zeigen gewiss auch das Gepräge wirklicher Vollendung, ohne jedoch an diesem Fehler des Uebermaasses zu leiden, der wohl ausschliesslich Andrea Sansovino zur Last zu legen ist. Die Composition des Monumentes fällt sicher noch unter Julius II., obgleich schon am Piedestalle das Wappen Leo's X. angebracht ist.

Das zweite Werk Bramante's in Loreto ist der Palast der Canonica, später auch Apostolico oder del Governatore genannt. Er sollte die drei Seiten des Platzes vor der Kirche einnehmen (3), so dass ein geschlossenes Atrium gebildet worden wäre. Jedenfalls sind nur die acht an die Kirche anstossenden Arkaden des Erdgeschosses von Bramante ausgeführt; die geringere Höhe des Kämpfergesimses am neunten Pfeiler deutet auf die Fortsetzung durch einen anderen

(1) A. v. Zahn. Dok.
(2) Ricci, III, 184, nº 49.
(3) Es ergiebt sich dies aus zwei Zeichnungen Antonio da Sangallo's in den Uffizien.

drale de Saint-Pierre à Bologne. Il est certain que Bramante vint dans cette ville en 1506 (1), et une chronique contemporaine (2) place la construction de l'escalier en 1509. Nous aurons l'occasion de nous occuper encore des travaux de Bramante à Bologne dans le domaine du génie militaire.

C'est à Loreto, dans le célèbre lieu de pèlerinage, que nous rencontrons les derniers ouvrages certains de Bramante dont nous ayons encore à parler. Mentionnons d'abord le somptueux revêtement en marbre de la Santa Casa. Un système de colonnes engagées et accouplées, entre lesquelles se trouvent deux niches superposées, et qui rappellent le système de pilastres employé à Saint-Pierre, divise et encadre les parois couvertes de reliefs du petit édifice. Bien plus encore que l'ordre dorique de S. Pietro in Montario, l'ordre corinthien de la Santa Casa peut être rangé à côté des meilleurs monuments romains. Par contre, les riches encadrements, très-variés, et certains panneaux incrustés de marbre, sont particuliers à la Renaissance. Ce petit édifice se dresse en outre avec tant de fierté sur son magnifique soubassement, qu'il semble créé pour durer à jamais. Il est à regretter que les sculptures du grand Sansovino, et encore plus celles de ses successeurs, ne soient pas toutes à la hauteur d'une pareille architecture. Comme dans les deux monuments funéraires des mêmes maîtres à S. Maria del Popolo, l'exécution des moulures et des ornements est d'un fini presque exagéré, qui enlève à l'ensemble de l'œuvre une partie de sa fraîcheur. Les ornements tout aussi parfaits que nous avons signalés en parlant de la Canonica di S. Ambrogio à Milan, quelques-uns de ceux qui décorent l'extérieur di S. Maria delle Grazie, ceux enfin de la sacristie de S. Satiro, ne présentent nullement le même défaut, que nous devons mettre à la charge exclusive d'Andrea Sansovino. La composition de ce monument date certainement du temps de Jules II, quoique les piédestaux contiennent déjà les armes de Léon X.

La deuxième œuvre de Bramante à Loreto est le palais de la Canonica, appelé plus tard palais Apostolique ou del Governatore. Il devait entourer un des côtés de la place qui se trouve devant l'église, de manière à transformer cette place en un atrium fermé (3). On ne peut douter que les huit arcades attenant à l'église aient été construites du vivant de Bramante; la différence de hauteur de l'imposte au neuvième pilier doit provenir d'un changement dans la personne de

(1) A. v. Zahn. Doc.
(2) Ricci, III, 184, nº 49.
(3) C'est ce que prouvent deux plans dessinés par Ant. da Sangallo conservés aux Uffizi.

Meister; die obere Loggia, bei der wahrscheinlich die von Bramante angenommenen Verhältnisse beibehalten wurden, ist noch jünger. Die Thüren mit Seitenfenstern und Kreisgiebeln sind unter Clemens VII. ausgeführt. Ueber diesen Palast sagt eine Notiz Antonio da Sangallo's — « von Bramante angefangen, von Sansovino schlecht geleitet (ausgeführt? fortgesetzt) muss corrigirt werden (1). »

Es ist interessant, diese dorischen Arkaden mit jenen des Cortile di Belvedere zu vergleichen; bei ungefähr gleichem Bogenverhältniss sind hier die Pfeiler bedeutend stärker, die Piedestalle niedriger, weil der Bau mehr in die Breite gezogen war, nicht so wie in Rom emporzustreben brauchte. Dabei aber ist er kaum minder befriedigend, weil die Composition vollkommen der gestellten Aufgabe entspricht (die Triglyphen ebenfalls breiter); die Ordnung ist aus Travertin, die Arkaden aus Backstein mit Ausnahme der Profile und Zwickelrosen. — In den Metopen neben verschiedenen mediceischen Motto's gekreuzte Kanonenläufe.

Aus dem Obigen scheint hervorzugehen dass die Arbeiten unter Julius II noch nicht sehr weit fortgeschritten waren. Beachtenswerth sind die Worte des päpstlichen Ceremonienmeisters, Paris de' Grassi, in seiner Schilderung des Besuches Julius II. in Loreto am 15. Juni 1511 : « die Ruinen und *die Gebäude*, welche sein Architekt, Namens Bramante, oder vielmehr der zerstörende (Rovinante) aufrichtete, betrachtend »... Es ist möglich, dass Paris de' Grassi unter « die Gebäude » die Canonica und die Santa Casa verstand, jedoch kann dieser Ausdruck noch ein Mehreres in sich begreifen. — Erstens giebt es eine Medaille Julius II aus dem Jahre 1509, welche die Fassade der Kirche mit zwei Thürmen darstellt, die ganz behandelt sind wie die der Peterskirche auf den Medaillen des Jahres 1506, und man ist berechtigt zu glauben, dass dieser Fassadenentwurf auch von Bramante herrühre. Wir lassen es auf sich beruhen, wie Vieles im Innern der Kirche (Sacristeithüren unter der Kuppel u. s. w.) noch auf Bramante's Vorzeichnung hinweisen könnte. Der Marchese Ricci weicht in seiner Geschichte der Architektur (2) von seiner früher publizirten Ansicht (3) ab in Bezug auf die Verstärkungsarbeiten zur Erhaltung der Kuppel, die gewöhnlich dem Antonio da Sangallo d. j. (unter Clemens VII.)

(1) Eines der in vorhergehender Anmerkung erwähnten Blätter. Die Notiz Antonio's ist auf der Rückseite. Auf der vorderen Seite des Blattes wurde sie von einem späteren Besitzer wörtlich wiederholt. Vasari, X, p. 65, n° 101.

(2) III, 136.

(3) Mem. Storiche delle arti e degli artisti della Marca.

l'architecte. La loggia supérieure est encore plus récente, quoique les proportions indiquées par Bramante y aient été probablement conservées. Les portes, accompagnées de fenêtres sur les côtés et de frontons en arcs de cercle, ont été exécutées sous Clément VII. On lit dans une note d'Antonio da Sangallo relative à ce palais : « *Commencé par Bramante, mal exécuté par Sansovino, doit être corrigé* (1). »

Il n'est pas sans intérêt de comparer les arcades doriques, dont nous venons de parler, à celles du « Cortile di Belvedere ». Si les proportions de chaque arcade sont à peu près égales, les piliers sont ici beaucoup plus larges et les piédestaux plus bas, parce que la façade entière s'étale plutôt en largeur qu'en hauteur, et n'a pas besoin d'éléments aussi élancés que dans l'édifice de Rome. L'œuvre exécutée à Loreto n'est donc pas moins satisfaisante, puisque les détails y sont parfaitement motivés par la circonstance. Les triglyphes sont également plus larges. L'ordre est en travertin, les arcades en briques, à l'exception des profils et des rosaces dans les tympans. Dans les métopes, nous voyons des canons croisés à côté de plusieurs devises appartenant à la maison des Médicis.

D'après tout ce qui précède, il paraît que sous Jules II les travaux n'étaient pas encore très-avancés. Le maître des cérémonies du pape, Pâris de' Grassi, décrit la visite que Jules II fit à Loreto, le 15 juin 1511, « pour contempler, dit-il, les ruines et *les bâtisses* entreprises par son architecte, nommé Bramante ou plutôt le destructeur (Rovinante). » Peut-être Pâris de' Grassi désigne-t-il ici la Canonica et la Santa Casa, mais il semble avoir voulu faire allusion à des travaux plus importants. Il existe, en effet, une médaille de Jules II, frappée en 1509 et représentant la façade de l'église avec deux tours qui sont traitées comme celles de Saint-Pierre sur les médailles de l'année 1506. Or, on doit admettre que ce projet de façade était aussi l'œuvre de Bramante. Nous n'insisterons pas sur les détails intérieurs, exécutés peut-être d'après les dessins du maître, tels que les portes de la sacristie près de la coupole, etc. Enfin, le marquis Ricci, dans son Histoire de l'architecture (2), émet une opinion qui diffère de celle (3) qu'il soutenait autrefois en parlant des travaux destinés à la consolidation de la coupole, travaux confiés, suivant l'opinion générale, à Antonio da Sangallo le jeune, sous Clément VII, et que Vasari cite comme ayant beaucoup contribué à la réputation d'Antonio. Ricci dit que la coupole, commencée, en 1499, par

(1) Cette observation se trouve sur l'un des plans désignés dans la note précédente; la remarque d'Antonio est écrite sur le revers du dessin, et a été reproduite littéralement sur le recto par un amateur plus récent. Vasari, X, p. 65, n° 101.

(2) III, 136.

(3) Mem. storiche delle arti e degli artisti della Marca.

zugeschrieben werden, und die Vasari als ihm besonders zum Ruhme gereichend erwähnt. Ricci behauptet nun : es sei die 1499 von Giuliano da Sangallo angefangene und ausgeführte Hauptkuppel bald nachher so schadhaft geworden, dass man den Papst um Abhülfe angegangen habe. Dieser habe folglich 1509 Bramante hingesandt, der dann, nachdem er gefunden, dass Mauern und Bögen des Neubaues Einsturz drohten, einige auf's Neue fundamentirte, andere durch kräftige Strebepfeiler verstärkte. Ricci sagt weiter, dass « dieses Bramante's Verdienst sei, und aus den Original-Papieren des Archives bewiesen werde », denen man mehr Glauben schenken müsse als den Worten Vasari's.

Auch die auf Loreto bezüglichen Zeichnungen Antonio's in den Uffizien geben dem Marchese Ricci recht. Denn gerade diejenigen für die Verstärkung der Kuppel wurden *für Bramante verfertigt*. Wir haben dies aus dem Umstande herleiten können, dass auf dem Gesammtgrundrisse (1) auf welchen sie sich beziehen, die Santa Casa in Gestalt und Maassen, wie sie vor der Umhüllung durch Bramante's Prachtbau war, dargestellt ist. Dieser Grundriss zeigt drei von Antonio *für Bramante* gezeichnete Vorschläge. Der zur Ausführung gelangte ist aus zwei dieser Gedanken entstanden. Derjenige welcher, wie es scheint, Antonio am besten gefiel, da er daneben schrieb « *cosi stara bene* » (sic), zeigt ein Uebermaass von Stärke, und steht dem von Bramante festgestellten bei Weitem nach. Die späteren, zum Theil aus der Zeit Clemens VII. herrührenden Blätter Antonio's, beziehen sich auf die Canonica.

Auf der eben beschriebenen Grundrisszeichnung Antonio's für Bramante ist die Loggia der Canonica auch an der vierten Seite herumgeführt und bildet hier eine Vorhalle zur Kirche. Die Fassade letzterer erhält durch vier freistehende Säulen eine dreitheilige Gliederung. In der späteren Zeichnung Sangallo's, wo er die Irrthümer des Sansovino erwähnt, sehen wir dagegen gekuppelte Säulen und keine Vorhalle.

Es giebt in der alten Pinakothek in München eine Zeichnung etwa aus der Zeit von 1520—1530, eine Fassade der Kirche von Loreto darstellend, wahrscheinlich nach einem damals in Loreto befindlichen Modell (von derselben Hand auch Aufnahmen der Canonica in den Uffizien). Das Museum Wicar in Lille

(1) Bei den Commentatoren des Vasari Le Monnier, ist dieses Blatt angeführt, und vol. X, p. 65, mit n° 100 bezeichnet; jetzt trägt es die provisorische n° 609.

Giuliano da Sangallo et exécutée par lui, fut bientôt dans un état tel, qu'il fallut implorer le secours du pape pour conjurer un péril imminent. Le souverain pontife, en 1509, envoya Bramante, qui, ayant trouvé que les murs et les arcades de la nouvelle construction menaçaient de s'écrouler, en renforça une partie par des contre-forts, et en consolida l'autre par de nouvelles fondations. Il ajouta que ce fut là le mérite de Bramante, comme cela ressort des documents originaux contenus dans les archives, documents auxquels on doit ajouter plus de foi qu'aux paroles de Vasari.

L'opinion du marquis Ricci est d'ailleurs confirmée par les dessins d'Antonio da Sangallo, conservés aux Uffizi. En effet, ceux qui correspondent aux travaux de consolidation de ce dôme furent exécutés par Sangallo *pour Bramante*. Nous avons pu nous en assurer, car, dans le plan de l'église (1) auquel ils se rapportent tous, la Santa Casa est encore représentée avec les formes et les *dimensions* qu'elle avait avant d'avoir reçu le somptueux revêtement de Bramante. Sur ce plan sont indiqués trois procédés différents pour la consolidation des piliers, et le projet exécuté résulte d'une combinaison de deux d'entre eux. Le procédé qui paraissait à Sangallo le plus convenable, puisque Sangallo y écrivait à côté : « *cosi stara bene* » (sic), pèche par excès de solidité; en introduisant dans le plan du dôme des modifications considérables, cet architecte se montrait inférieur à Bramante dont les indications furent suivies. Les dessins de Sangallo, qui appartiennent à une époque postérieure (à celle de Clément VII), ont tous pour objet la Canonica.

Sur le plan de Sangallo dessiné pour Bramante que nous venons de décrire, les arcades de la Canonica entourent aussi le quatrième côté de la place, de manière à former devant celle-ci un porche faisant partie de la façade de l'église. L'importance de cette façade est relevée par quatre colonnes qui la divisent en trois parties correspondantes aux nefs du temple. Dans le plan plus récent où Sangallo parle des erreurs du Sansovino, le porche est, au contraire, supprimé et les colonnes sont accouplées.

Il existe dans la collection de Munich un dessin exécuté entre 1520 et 1530 environ, qui représente une façade pour l'église de Loreto, probablement d'après un modèle qui se trouvait alors à Loreto (il y a aux Uffizi des relevés de la Canonica dus à la même main). Dans un dessin du musée Wicar, enfin, la même façade

(1) Les commentateurs du Vasari Le Monnier ont cité ce plan, vol. X, p, 65, où il porte le n° 100. Actuellement il a reçu le numéro provisoire 609.

endlich enthält eine, wie es scheint, von derselben Hand herrührende Zeichnung derselben Fassade, mit einer Handschrift welche der des Michelangelo ähnlich, aber vielleicht eine Fälschung Wicar's ist. Die Fassadeneintheilung geschieht hier, wie in der heutigen Barockfassade, durch gekuppelte Pilaster. Die Medaille des Jahres 1509 allein zeigt mit der Fassade verbundene Thürme. In den Grundrissen Sangallo's scheinen sie von der Kirche getrennt zugleich als Eckthürme der Canonica gedacht. Es wird uns schwer, unter diesen verschiedenen Elementen die eigentliche Absicht Bramante's für die Fassade festzustellen, umsomehr da die Medaille wohl nur die allgemeinen Züge wiedergeben mochte.

Zu den Kirchen, welche am häufigsten Bramante zugeschrieben werden, gehört die Madonna della Consolazione in Todi. Wir haben daselbst acht Tage verweilt und sie in allen Theilen aufgenommen (1), und obgleich der erste Eindruck uns ziemlich kalt gelassen hatte, waren wir lange der Ansicht, dass der Grundriss und das Aeussere der Kirche bis unter den Tambour wirklich nach Zeichnungen Bramante's ausgeführt worden sei. Die Anordnung und das Detail dieser Theile schien uns dieses anzudeuten. Dagegen ist im Innern bei gutem Verhältniss der Kuppelarkaden doch das Verhältniss der zwei Ordnungen zu einander und zu den grossen Pilastern, auch abgesehen von der sonderbaren roheren Detail-Ausführung, derart, dass hierin die Anordnung Bramante's ganz verändert worden sein muss. Ferner leidet die Kirche an zu vielem und gleichmässig vertheiltem Lichte, welches jede Modellirung der Räume zerstört; vielleicht wäre bei gänzlicher Bemalung die Wirkung erträglicher.

Zuverlässige Nachrichten über die Entstehung dieser Kirche fehlten gänzlich, bis Adamo Rossi zu zwei verschiedenen Malen eine Anzahl Dokumente aus den Archiven des Domes und der Madonna della Consolazione veröffentlichte (2). Der Name Bramante's kommt in der ersten Gruppe nicht vor. Dieser Umstand wäre nun jedoch kein hinreichender Grund um ihm mit Rossi die Urheberschaft absolut absprechen zu können; denn die Dokumente sind lückenhaft und genügen nicht einmal um die am Baue vorkommenden Anomalien gehörig aufzuklären. Von den vier Apsiden, die sich an den Unterbau der Kuppel anlehnen, wurde die erste (runde) im Oktober 1508 angefangen,

(1) Seitdem hat sie der Architekt H. Paul Laspeyres ebenfalls aufgenommen und publizirt. Berlin, Ernst und Korn, 1869.

(2) Giornale di erudizione artistica. Perugia, I. p. 3, II, p. 300, III, p. 321.

est représentée encore par le même dessinateur, selon toute apparence, mais avec une écriture qui ressemble à celle de Michel-Ange. Nous craignons quelque peu d'être en présence d'une nouvelle falsification de Wicar. La façade à pilastres accouplés ressemble, par sa disposition générale, à celle qui existe aujourd'hui et qui appartient à l'époque de la décadence.

La médaille de 1509, seule, nous montre une façade appuyée par des tours. Dans les plans de Sangallo, les clochers sont séparés du temple, et forment en quelque sorte les tours d'angle de la Canonica. Au milieu de tous ces éléments, nous avons de la peine à reconnaître la véritable intention de Bramante pour cette façade, car il se pourrait que la médaille ne résumât que la donnée générale.

Une autre église, très-souvent attribuée à Bramante, est la Madonna della Consolazione à Todi. Nous avons passé huit jours dans cette ville et fait un relevé exact de toutes les parties de l'église (1). Quoique notre première impression n'ait point été absolument favorable, nous avions cependant pensé que le plan et l'extérieur de l'édifice, jusque sous le tambour, avaient été faits d'après des dessins de Bramante. C'est la disposition générale et le détail des parties, dont nous venons de parler, qui nous avaient suggéré cette opinion. A l'intérieur, nous constatons de bonnes proportions dans les arcades de la coupole, mais les proportions des deux ordres et des grands pilastres sont de nature à nous persuader que les dispositions adoptées par Bramante ont subi un changement considérable. Ajoutons que les détails sont traités d'une façon bizarre et grossière. En outre, l'église de la Madonna della Consolazione reçoit une lumière excessive, distribuée trop uniformément, ce qui supprime les contrastes d'ombre et de lumière, et ne laisse rien de modelé. Peut-être l'impression générale serait-elle meilleure si toutes les surfaces étaient décorées de peintures.

Nous ne possédons de renseignements certains sur l'origine de cette église que grâce à M. Adamo Rossi (2) qui, à deux reprises, a publié des documents tirés des archives de la cathédrale de Todi et de la Madonna della Consolazione. De ce que, dans le premier groupe, le nom de Bramante n'est point cité, on n'est pas forcé de conclure, à l'exemple de Rossi, que Bramante n'est point l'auteur de l'édifice, car les documents sont incomplets, et ne suffisent pas même pour expliquer suffisamment les anomalies que présente le monument. Des quatre absides qui entourent la coupole, la première, de forme circulaire, fut commencée en octobre 1508; la construction des

(1) Après nous, M. Paul Laspeyres, architecte, a également fait un relevé qu'il a publié. Berlin, Ernst und Korn, 1869.

(2) Giornale di erudizione artistica, Perugia, I, p. 3, II, p. 300, III, p. 321.

zwei andere mit den Nischen als Kapellen im Mai 1509 von demselben *Nicola da Caprarola* begonnen, der zuerst als Maurermeister, 1511 und 1512 als « Architector » und Uebernehmer des Baues im Accord, genannt wird; seitdem findet sich sein Name nicht mehr erwähnt. Da er nun das Nischenwerk und folglich wohl auch die innere untere Ordnung zu verantworten hat, so kann ihm unmöglich das viel bessere Aeussere zugeschrieben werden.

Am 1. September 1515 war das Erdgeschoss dreier Apsiden fertig, und wurde ihr Weiterbau einem Meister *Giammaria* (unter welchem drei andere, M. Franciesco, Ser Alisandro und Vergilio standen?) übergeben. Bis dahin war die Ausführung der vierten Apsis unentschieden geblieben, wahrscheinlich weil man eventuell ein Langhaus nach der Stadt hin bauen wollte. Erst am 10. Oktober 1515 scheint *M. Jovannomenico de Pavia* (sic) beauftragt worden zu sein, die vierte Apsis in Angriff zu nehmen, die oben genannten Meister aber vollendeten 1518 die zweite Etage der drei älteren Apsiden. Neben diesen Meistern finden wir 1516 und 1517 einen Steinmetzmeister *M° Ambroscio da Milano,* und bis 1524 einen anderen *M° Francesco de Vito, Lombardo,* besonders mit Ausführung der Capitelle und Gesimse beauftragt, und erst 1534 war man so weit, dass man eine erste Abschlagszahlung für die vier Kuppelbögen (arconi) zu entrichten hatte.

Da nun nicht anzunehmen ist, dass man gleichzeitig ruhig mit der mittelmässigen Innen-Architektur in ihrer rohen Ausführung weiter geschritten wäre, während aussen die « Lombardi » ihre schönen Capitelle und Gesimse anbrachten, so bleiben nur zwei Vermuthungen offen.

Die erste, es sei kurz vor 1508 von einem tüchtigen Meister ein guter Entwurf geliefert worden, den Nicola da Caprarola roh und mit modifizirten Verhältnissen auszuführen anfing, und auf den geschickteren Nachfolger zurückkehrten. In der zweiten Reihe von Dokumenten die Adamo Rossi veröffentlicht, giebt es zwei welche, wären sie nicht aus einer verhältnissmässig spätern Epoche, die Frage zu Gunsten der ersteren Vermuthung entscheiden würden. Im Jahre 1574 äussert sich Monsignor Camiani (1) wie folgt : ... *Wenn die Kirche nach dem Modelle, welches wir von einem geschickten Architekten, Namens Bramante, verfertigt sehen, vollendet würde...* Endlich etwas später, im Jahr 1580, bezeichnen Teo. Atti und Pirro Stefanucci an Paolo Manuzio Bramante als den Verfasser der Zeichnung.

Die andere Vermuthung wäre : dass Nicola der

(1) Atto di sacra visita fatta da monsignore Pietro Camiani, 15 nov. 1574.

deux autres absides qui ont des niches formant chapelles fut entreprise en mai 1509 par le même Nicola da Caprarola, qui est cité d'abord comme entrepreneur de maçonnerie; puis en 1511 et en 1512 comme « architector » et entrepreneur à forfait de tous les travaux. A partir de cette époque, son nom disparaît. Il paraît donc que les niches et, par conséquent, aussi l'ordre inférieur, sont l'œuvre de Nicola, circonstance qui nous interdit de lui attribuer l'extérieur de l'église qui dénote beaucoup plus de talent.

Le 1 septembre 1515, le rez-de-chaussée des absides était terminé, et la continuation des travaux fut confiée à un maître nommé *Giammaria* (sous lequel travaillaient M. Franciesco, Ser Alisandro et Virgilio?). Jusqu'alors l'exécution de la quatrième abside était restée en suspens, probablement parce que l'on songeait à l'érection éventuelle d'une nef tournée du côté de la ville. Ce fut seulement, paraît-il, le 10 octobre 1515 que *Jovannomenico de Pavia* fut chargé de construire la quatrième abside, et en 1518 les maîtres cités plus haut terminèrent le deuxième étage des trois anciennes absides. A côté de ces architectes, nous trouvons, en 1516 et en 1517, un maître tailleur de pierres, *M° Ambroscio da Milano,* auprès duquel nous rencontrons, jusqu'en 1524, *M° Francesco de Vito' Lombardo,* qui devait surtout sculpter les chapiteaux et les corniches. En 1534 seulement on donna un premier acompte pour les arcades de la coupole (arconi).

Il paraît difficile d'admettre que cet intérieur médiocre, exécuté d'une façon presque grossière, appartienne à l'époque même pendant laquelle les « Lombardi » sculptaient à l'extérieur leurs chapiteaux et leurs corniches d'un si beau travail. Nous sommes ainsi acculé à deux hypothèses.

Suivant la première, on aurait fait faire, peu avant 1508, par un maître habile, un bon projet, dont Nicola da Caprarola commença l'exécution grossièrement et dont il modifia les proportions. Plus tard, des artistes plus habiles seraient revenus à ce projet. Dans le second groupe de documents publiés par Adamo Rossi, il y en a deux qui, s'ils n'étaient pas d'une époque assez reculée, trancheraient la question en faveur de cette première hypothèse. En 1574, M^{gr} Camiani (1) s'exprime ainsi : « *Si l'église venait à être achevée selon le modèle que nous voyons, dessiné par l'habile architecte nommé Bramante...* » Quelques années plus tard, en 1580, Teo. Atti et Pirro Stefanucci désignent à Paolo Manuzio Bramante comme l'auteur du dessin de ce temple.

D'après l'autre supposition, Nicola aurait été l'au-

(1) Atto di sacra visita fatta da monsignore Pietro Camiani, 15 nov. 1574.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Urheber des ersten mittelmässigen Entwurfs gewesen sei und das Aeussere etwas später eine Verkleidung nach dem sehr verbesserten Entwurfe eines Nachfolgers des Cola (oder Nicola) erhalten habe. — Während nun innen alle Capitelle in einer Ordnung gleich sind, sind die äusseren alle verschieden und meistens von sehr schöner Zeichnung und Ausführung. Es könnte somit wohl einer der Lombarden, die an den Domen von Como oder von Pavia gearbeitet haben mochten, der Schöpfer dieser Aussen-Architektur sein. Doch wäre es auch möglich dass « *Mastro Batassaire architettore* », in dem Rossi den Peruzzi vermuthet, der am 7. September 1518 berufen wurde um den Bau zu besichtigen, die Zeichnung zur Verkleidung gegeben hätte, obgleich er nur acht Gulden erhielt.

Aus dem Obigen ergiebt sich nun folgendes Resultat. Die Annahme, dass Bramante ein Modell geliefert, welches anfänglich schlecht, dann besser befolgt wurde, um zuletzt in der Kuppel ebenfalls verlassen zu werden, ist keineswegs bewiesen, kann aber bis jetzt auch nicht endgültig verworfen werden.

Der Einfluss seiner zwischen 1505—1506 entstandenen zahlreichen Studien zur Peterskirche war so gross, die Zahl der auf seinem Bureau oder am Baue Beschäftigten so bedeutend, dass sehr bald manche jüngere Meister im Stande waren, kleinere Aufgaben in Bramante's S. Peterstyle durchzuführen. So sehen wir den jüngeren Antonio da Sangallo 1507 die Kirche S. M. di Loreto in Piazza Trajana, 1514 Peruzzi den Dom von Carpi, 1521 Theile des Vollendungsprojektes für S. Petronio in Bologna aus Elementen Bramante's herstellen (Raphaels Kirche S. Eligio nicht zu gedenken).

Ein Gleiches mochte in Todi der Fall gewesen sein wie es in der Madonna di Macereto bei Visso geschehen war. Diese Kirche zeigt andere Elemente der S. Petergrundrisse Bramante's in einer Detailgliederung durchgeführt die sehr verwandt ist mit der in Todi vorhandenen. Auch sie wurde zuweilen dem grossen Meister zugeschrieben ehe man den wirklichen Autor, Battista Lucano wie es scheint, gefunden hatte (1).

Die Madonna della Quercia bei Viterbo ist ebenfalls für ein Werk Bramante's gehalten worden; die schöne Mittelthür allein könnte auf eine so hohe Ur-

(1) Ich verdanke es dem kürzlich verstorbenen, liebenswürdigen jungen Grafen Cesare Bruschetti aus Camerino, von dieser Kirche Kenntniss erhalten zu haben. In der Monographie des Ingegnere Sabbatino Stocchi, wird der im Jahr 1539 gestorbene « lapicida et architectus » Battista Lucano als Erbauer des grössten Theiles genannt.

teur d'un premier projet médiocre, corrigé ensuite par un de ses successeurs, surtout dans les parties qui se rapportaient à l'architecture extérieure. Tandis que, à l'intérieur, tous les chapiteaux d'un même ordre sont identiques, ceux de l'extérieur sont tous différents et pour la plupart d'un très-beau dessin et d'une parfaite exécution. Le style permettrait fort bien de supposer que l'auteur de cet extérieur fut un de ces « Lombards », qui avaient travaillé dans les cathédrales de Côme et de Pavie. Il se pourrait enfin que « *Maestro Batassaire architettore* », dans lequel Rossi veut reconnaître Peruzzi, et qui fut appelé à Todi, le 7 septembre 1518, pour examiner le monument, eût fait le dessin de l'extérieur, quoique nous ne voyions pas qu'il ait reçu plus de huit florins.

Il résulte de cet exposé que l'existence d'un modèle de Bramante pour S. Maria della Consolazione, modèle d'abord très-mal suivi, puis mieux exécuté, abandonné enfin de nouveau dans la coupole, loin d'être prouvée, ne doit pas toutefois, jusqu'à nouvel ordre, être absolument rejetée.

En effet, une influence directe de Bramante n'est point ici une supposition indispensable. Les nombreuses études de ce maître pour Saint-Pierre, faites entre 1505 et 1506, avaient produit sur ses contemporains une impression si grande, le nombre de ceux qui étaient occupés sous ses ordres était si considérable, que plusieurs de ses élèves devinrent bientôt capables d'exécuter des monuments plus petits dans le style bramantesque de Saint-Pierre. C'est ainsi que nous voyons Antonio da Sangallo le Jeune commencer, dès 1507, avec des éléments bramantesques, l'église de S. Maria di Loreto in piazza Trajana, Peruzzi entreprendre la cathédrale de Carpi, en 1514, puis projeter, en 1521, l'achèvement de S. Petronio à Bologne. Ne se rappelle-t-on pas aussi l'église S. Eligio de Raphaël?

A Todi, des circonstances semblables pouvaient se présenter. C'est ce qui eut encore lieu pour la Madonna di Macereto près de Visso. Cette église contient des éléments empruntés aux plans de Bramante pour Saint-Pierre et se rapprochant du projet B, pl. 4, avec des détails semblables à ceux de Todi. Elle fut attribuée au maître lui-même jusqu'à la découverte de l'auteur véritable, Battista Lucano, paraît-il (1).

On a encore attribué à Bramante l'église de la Madonna della Quercia près de Viterbe. Tout au plus la belle porte principale serait-elle digne de lui. Les cha-

(1) C'est au jeune et aimable comte Cesare Bruschetti di Camerino, récemment décédé, que je dois d'avoir eu connaissance de ce monument. Dans la monographie qu'en a publiée l'ingénieur Sabbatino Stocchi, Battista Lucano. mort en 1539, est nommé comme « lapicida et architectus »; il aurait construit la majeure partie de l'édifice.

heberschaft schliessen lassen. Die Delphin-Capitelle sind merkwürdig verwandt mit einigen an der Aussenseite der Consolazione in Todi.

Dass Bramante 1506 die Madonna della Colonnella bei Rimini entworfen habe, scheint uns sehr unwahrscheinlich. Denn, abgesehen von dem Style, ist schon dieser Umstand dagegen, dass der Papst, den Bramante um diese Zeit nach Bologna begleitet haben mochte, gerade Rimini vermeiden musste, weil es sich in den Händen der feindlichen Venetianer befand.

In der Madonna del Monte bei Cesena ist kein Verhältniss, kein Profil derart, dass man an Bramante denken dürfte.

Der bekannte römische Architekt Poletti versicherte uns im Jahre 1869, der schöne herzogliche Palast in Gubbio sei ein Werk Bramante's. Andererseits hatten uns die Herren Stier und Luthmer gesagt (1), er rühre entschieden vom Erbauer des Palastes in Urbino her. Wir selber überzeugten uns (1875), dass der Palast von Gubbio wirklich eine edle Schöpfung des grossen Luciano de Laurana ist, welcher, wie wir oben sahen, Bramante's Meister war. Er ist ein neuer Beweis von der Verwandtschaft der Werke Laurana's und derer Bramante's.

Zu den Gebäuden, die Bramante gewöhnlich zugeschrieben werden, gehört ferner die sehr schöne Vorhalle des Domes von Spoleto. Nicht weil sie Bramante's unwürdig wäre, sondern weil sie in den Verhältnissen und in manchem Detail einen anderen Charakter zeigt, müssen wir ihn von der Autorschaft ausschliessen; Herr Antonio Ferri (2) glaubt, diese Arbeit stamme von Bernardo Rosselino (aus der Zeit Nicolaus V) her; de Styl dazu dürfte jedoch ein zu vorgeschrittener sein. In der That wird dies bestätigt: Baron A. Sansi (1) hat den sehr ausführlichen Contrakt vom 1. Dezember 1491 (3) gefunden, in welchem die Arbeit den Meistern Ambrogio d'Antonio aus Mailand, und Pippo (Filipo) d'Antonio aus Florenz, zur Ausführung gegeben wird, und zwar nach dem von letzterem gemachten Modelle.

Das letzte der Bramante zugeschriebenen Werke das wir hier erwähnen wollen, ist der Dom von Carpi; wir sind zu einer Besprechung desselben um so mehr veranlasst, als gerade neuerdings in der ersten grössern Arbeit über diese Stadt (4) versucht worden ist,

(1) Später haben sie auch in der deutschen Bauzeitung, Jahrg. 1868, nº 31, 33, 34, diese Ansicht ausgesprochen.

(2) L'Architettura in Roma nei secoli XV et XVI, fasc. I, p. 34, n. 1.

(3) Notizie ecc. di Spoleto, p. 245. Auch durch A. Rossi veröffentlicht. Gior. di Erudizione art., 1874, p. 153.

(4) H. Hans Semper, in der « Allgemeinen Zeitung », 1877, Beilage nº 292. Ferner vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1878, Heft 7 u. 8. — Dann die Kunstchronik zur selben Zeitschrift, 1878, nº 39. Herr Semper, Sohn des berühmten Architekten, verspricht eine grössere Arbeit über Carpi.

piteaux ornés de dauphins ressemblent beaucoup à quelques-uns de ceux que l'on voit à l'extérieur de la Consolazione de Todi.

Il nous semble peu probable que Bramante ait fait, en 1506, le projet de la Madonna della Colonella près de Rimini. Sans même parler du style de cette église, il est certain que le pape, avec qui Bramante alla peut-être alors à Bologne, dut éviter la ville de Rimini, occupée à cette époque par les Vénitiens, ses ennemis.

Dans l'église de la Madonna del Monte près de Cesena, aucune proportion, aucun profil ne permet de songer à Bramante.

M. Poletti, l'architecte romain bien connu, nous assura, en 1869, que le palais ducal de Gubbio est une belle œuvre de Bramante. D'un autre côté, MM. Stier et Luthmer nous avaient dit (1) que ce palais devait être du même auteur que celui d'Urbin. Lorsque, en 1875, nous avons étudié à notre tour le ravissant palais de Gubbio, nous pûmes nous convaincre de la manière la plus positive de la justesse de cette dernière opinion. Cet édifice fournit une nouvelle preuve de l'étroite affinité entres les œuvres de Laurana et celles de Bramante.

On attribue encore souvent à Bramante le beau portique de la cathédrale de Spolete. Nous sommes forcé de repousser cette opinion. Non pas que ce portique soit indigne de lui, mais le caractère de la construction diffère sensiblement de celui qui distingue les œuvres de Bramante. M. Antonio Ferri (2) croit devoir l'attribuer à Bernardo Rossellino (qui travaillait sous le pontificat de Nicolas V); cependant le style nous a paru être d'une époque plus avancée, et notre opinion a été confirmée depuis. Le baron A. Sansi (3) a trouvé le contrat du 1 décembre 1491, fort détaillé, dans lequel l'exécution du travail est confiée aux maîtres Ambrogio d'Antonio de Milan, et à Pippo (Filippo) d'Antonio de Florence, et cela d'après le modèle fait par ce dernier.

La dernière des œuvres attribuées quelquefois à Bramante, dont nous ayons à dire quelques mots, est la cathédrale de Carpi. On a essayé récemment, dans le premier travail détaillé qui ait été fait sur cette ville (4), de déduire, du plan de cet édifice, des conclu-

(1) Ils ont depuis exprimé cette opinion dans la « Deutsche Bauzeitung », 1868, nos 31, 33, 34.

(2) L'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI, fasc. I, p. 34, nº 1.

(2) Notizie ecc. di Spoleto, p. 245; — publié aussi par A. Rossi, Gior. di Erudizione art., 1874, p. 153.

(4) M. Hans Semper. L'Allgemeine Zeitung d'Augsbourg, 1877, Beilage nº 292. Voyez surtout : Vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance, dans la « Zeitschrift f. bildende Kunst, » 1878, nº 7 et 8; enfin la Kunstchronik du même recueil 1878, nº du 11 juillet. M. Semper, fils de l'illustre architecte, promet, en outre, une monographie de la ville de Carpi.

aus der Gestalt dieses Gebäudes die wichtigsten Schlüsse für den Entwurf Bramante's zur Peterskirche selbst abzuleiten, Schlüsse die wir keineswegs theilen. Der Dom von Carpi, dessen Neubau durch Alberto Pio schon 1503 beabsichtigt, 1512 vom Papst bewilligt, und am 14. Februar 1514 in Angriff genommen wurde, ist eine jener Kirchen, die ausschliesslich aus solchen Elementen bestehen, welche den Entwürfen Bramante's zur Peterskirche entnommen sind, und ist desshalb auch für letzteres Denkmal von Interesse. Er ist, glauben wir, das einzige Bauwerk dieser Zeit, wo das Gebälk über den Hauptkuppelbögen von einer besonderen Ordnung getragen wird, wie das in mehreren Entwürfen Bramante's (Bl. 7, 8, 9, 17, fig. 2) beabsichtigt war, Entwürfe, an welchen Peruzzi als Zeichner unter Bramante betheiligt war. An der Weise, wie diese und einige andere Anordnungen am Dome von Carpi getroffen wurden, erkennt man ja deutlich die Arbeit eines jüngeren Künstlers, aber nimmermehr das Werk eines auf dem Gipfel seines Könnens stehenden Meisters wie Bramante. Wir bringen hierbei in Erinnerung, dass wir die Farnesina entschieden für ein Werk Raphaels halten (1), und, dass Peruzzi bis dahin wenig Gelegenheit gehabt als Architekt aufzutreten. Bestätigt wird dies durch den Umstand, dass *er nicht,* wie man bisher immer angenommen hat, 1520 der *Nachfolger* Raphaels am Baue der Peterskirche geworden ist, sondern nur der *Coadjutor* des Antonio da Sangallo mit der Hälfte des von letzterem bezogenen Gehaltes, und dass er erst viel später auf gleichen Fuss mit Antonio gestellt wurde, wie wir dokumentarisch nachweisen werden.

Auch ist die ganz kürzlich aufgestellte Vermuthung des Herrn H. Semper (2), es möchte die Kirche S. Niccolò in Carpi, 1493 angefangen, auf einem Entwurf Bramante's beruhen, nicht haltbar. Sie verdiente wenigstens insofern Beachtung, als gerade in diesem Jahr Bramante sich längere Zeit aus Mailand entfernte (2) und diese Kirche zu jener kleinen aber auserlesenen Gruppe gehört, als deren Centrum wir S. Sepolcro in Piacenza kennen gelernt haben; schon für letztere wagten wir nicht Bramante's Urheberschaft unbedingt zu behaupten, obschon der Typus jener sämmtlichen Kirchen nur die Schöpfung eines Meisters von erstem Range sein kann.

Die schöne Kirche der Steccata in Parma kann auch nicht unter die Zahl der Werke Bramante's gereiht werden (3).

*
* *

(1) Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël, Gazette des Beaux-Arts. 1870, p. 79.

(2) Kunstchr. 1878, n° 39. Siehe die Anmerkung 4 der Seite 100.

(3) Erst nach Vollendung dieses Abschnittes erhielten wir Kenntniss der

sions importantes relatives au projet même de Bramante pour Saint-Pierre de Rome, conclusions que nous n'adoptons nullement. La cathédrale de Carpi, dont la construction fut projetée par Alberto Pio dès 1503, approuvée par le pape en 1512, et commencée le 14 février 1514, est une de ces églises composées exclusivement d'éléments tirés des projets de Bramante pour Saint-Pierre. A ce dernier point de vue, la cathédrale de Carpi présente un véritable intérêt. Nous croyons, par exemple, que c'est le seul monument de cette époque où l'entablement qui surmonte les arcs principaux sous la coupole soit porté par un ordre particulier, comme cela se voit dans plusieurs projets de Bramante (pl. 7, 8, 9, 17, fig. 2), projets auxquels Peruzzi prit part comme dessinateur. L'ajustement de cette disposition et quelques autres détails, dans la cathédrale de Carpi, démontrent que nous avons sous les yeux l'œuvre d'un artiste plus jeune, et non l'œuvre d'un homme arrivé à la pleine maturité de son génie, tel qu'était alors Bramante. Nous rappelons ici à nos lecteurs que, selon nous, la Farnesine est due à Raphaël et non à Peruzzi, qui n'avait guère encore eu l'occasion de montrer son talent d'architecte (1). Cette assertion est confirmée par le fait suivant. Ce n'est *point lui* qui fut nommé *successeur* de Raphaël pour la construction de Saint-Pierre, en 1520, ainsi qu'on l'a toujours admis jusqu'à présent; ce fut Antonio da Sangallo, auquel il servit simplement de *coadjuteur* avec des appointements de moitié inférieurs; il ne fut mis sur le même pied qu'Antonio que beaucoup plus tard, comme nous le prouverons par des documents.

L'hypothèse émise récemment par M. Semper (2), suivant laquelle l'église de S. Niccolò, à Carpi, commencée en 1493, aurait été construite d'après un projet de Bramante, n'est pas exacte. A cette époque même, il est vrai, Bramante s'absenta assez longtemps de Milan (2), et l'église en question fait partie du groupe peu nombreux de monuments si remarquables qui eut pour centre probable, nous l'avons dit, S. Sepolcro à Plaisance. Mais, en parlant même de cette dernière église, nous n'avons point osé affirmer, avec une certitude entière, que Bramante en fût l'auteur, quoiqu'elle ne puisse être que l'œuvre d'un artiste de premier ordre.

La belle église de la Steccata, à Parme, ne peut pas non plus être considérée comme une création de Bramante (3).

*
* *

(1) Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Gazette des Beaux-Arts, 1870, p. 79.

(2) Kunstchr. 1878. n° 39. Voyez p. 100, note 4.

(3) Ce n'est qu'après avoir terminé cette partie que j'ai eu connaissance des

Am Ende der Besprechung der Arbeiten Bramante's auf dem Gebiete des Schönbaues angelangt, bemerken wir zum Schlusse, dass, wenn Vasari's Aussage, Bramante habe unzählige Entwürfe von Palästen und Kirchen für Rom und den Kirchenstaat geliefert, keine leere Phrase ist, entweder diese Gebäude nicht zur Ausführung gelangten, oder bis jetzt unbekannt sind. Möglicher Weise sollte jene Angabe nur sagen, Bramante habe zu mehreren der Gebäude, bei denen wir einen gewissen Einfluss der Bramante'schen Thätigkeit überhaupt erkennen konnten, seinen Schülern Skizzen gegeben oder deren Entwürfe durchgesehen.

Arbeiten dreier ehemaliger Studiengenossen : 1) « Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien von P. Laspeyres. Berlin, Ernst und Korn, 1873. 10 Taf. » — 2) La Madonna del Monte bei Cesena, von F. Schwechten. Zeitschr. f. Bauwesen, Berlin, 1876.— 3) Centralkirchenbauten des XV. und XVI. Jahrh. in Ober-Italien, von Heinrich Strack jun. Zeitschr. f. Bauwesen, Berlin, 1877, 78—79.

Die gediegene Arbeit Laspeyres kenne ich nur theilweise. Aus der Stracks, erfuhr ich, dass die von de Pagave besessene Grundriss-Zeichnung zur Kirche S. M. di Canepanuova in Pavia, angeblich von Bramante, jetzt in der Biblioteca civica in Navarra sein soll. Die von Strack mitgetheilten Abbildungen sind recht gelungen.

Arrivés au terme de notre dissertation sur les œuvres architecturales de Bramante, nous ferons remarquer que l'assertionde Vasari, d'après laquelle Bramante aurait fait un grand nombre de projets de palais et d'églises pour Rome et les États pontificaux, — si elle n'est pas une phrase banale, oblige d'admettre que les projets mentionnés ne furent point exécutés ou sont encore demeurés inconnus. Peut-être Vasari veut-il simplement dire que, pour les édifices où nous avons constaté l'influence de Bramante, le maître avait fourni à ses élèves des esquisses, ou bien, revu leur projets.

travaux de trois anciens camarades d'études : 1) Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien von P. Laspeyres. Berlin Ernst und Korn. 1873, 10 Pl. 2) La Madonna del Monte bei Cesena, von F. Schwechten. Zeitschr. f. Bauwesen, Berlin, 1876. — 3) Centralkirchenbauten des XV. und XVI. Jahrh. in Ober-Italien, von Heinrich Strack jun. Zeitschr. für Bauwesen, Berlin, 1877—78—79.

Nous ne connaissons qu'incomplètement le travail consciencieux de M. Laspeyres. Par contre nous avons appris par celui de M. Strack, accompagné de dessins très-réussis, que le plan pour l'église de S. M. di Canepanuova à Pavie, que possédait de Pagave, et attribué à Bramante, est actuellement à la Biblioteca civica de Novarre.

ZWEITER THEIL

VERZEICHNISS ALLER VON BRAMANTE HERSTAMMENDEN ODER IHM ZUGESCHRIEBENEN ARCHITEKTONISCHEN WERKE.

Der Einfachheit halber haben wir dieses Verzeichniss nur in *einer* Sprache, und zwar in der italienischen, abgefasst.

Die Klassen, in welche die Werke getheilt worden, drücken den Grad der Echtheit aus den wir nach unserer persönlichen Untersuchung einem jeden Werke beimessen.

I. KLASSE.

Bauwerke, die durch ihren Styl und durch Dokumente als echte Werke Bramante's bezeugt sind.

I a.

Unter der persönlichen Aufsicht Bramante's entstandene Werke.

I b.

Nach der Zeichnung Bramante's ausgeführte Werke.

I c.

Nicht ausgeführte Entwürfe.

II. KLASSE.

Werke, die durch ihren Styl unzweifelhaft als echte Werke Bramante's gekennzeichnet werden.

II a.

Unter der persönlichen Leitung Bramante's entstandene Werke.

II b.

Nach der Zeichnung Bramante's ausgeführte Werke.

III. KLASSE.

Wahrscheinlich von Bramante herrührende Werke.

III a.

Unter seiner Leitung entstandene.

III b.

Nach seiner Zeichnung ausgeführte.

DEUXIÈME PARTIE

TABLEAU COMPLET DE TOUTES LES ŒUVRES D'ARCHITECTURE DUES OU ATTRIBUÉES A BRAMANTE.

Dans cè tableau, pour plus de simplicité, nous nous sommes servi d'une seule langue, de la langue italienne.

Les classes, dans lesquelles nous avons réparti les œuvres de Bramante, indiquent le degré d'authenticité que, après un examen personnel, nous attribuons à ces œuvres.

I^re^ CLASSE.

Édifices désignés par leur style et par des documents comme des œuvres authentiques de Bramante.

I a.

Œuvres exécutées sous la direction personnelle de Bramante.

I b.

Œuvres exécutées d'après des dessins de Bramante.

I c.

Œuvres restées à l'état de projet.

II^e^ CLASSE.

Édifices devant être considérés, à cause de leur style, comme des œuvres certaines de Bramante.

II a.

Œuvres exécutées sous la direction personnelle de Bramante.

II b.

Œuvres exécutées d'après des dessins de Bramante.

III^e^ CLASSE.

Édifices probablement dus à Bramante.

III a.

Œuvres exécutées sous la direction de Bramante.

III b.

Œuvres exécutées d'après des dessins de Bramante.

IV. KLASSE.

Möglicher Weise von Bramante abstammende Werke.

IV a.

Unter Bramante's Leitung entstandene Werke.

IV b.

Nach Bramante's Zeichnung ausgeführte Werke.

V. KLASSE.

Werke, die wahrscheinlich nicht von Bramante sind.

VI. KLASSE.

Irrthümlich Bramante zugeschriebene Werke.

VII. KLASSE.

Untergegangene Werke, die wir aus Mangel bekannter zuverlässiger Abbildungen nicht controlliren konnten.

VIII. KLASSE.

Bauten, welche durch Werke Bramante's stark beeinflusst sind.

IV^e CLASSE

Édifices dus peut-être à Bramante.

IV a.

Œuvres exécutées sous la direction de Bramante.

IV b.

Œuvres exécutées d'après des dessins de Bramante.

V^e CLASSE.

Édifices vraisemblablement étrangers à Bramante.

VI^e CLASSE.

Édifices faussement attribués à Bramante.

VII^e CLASSE.

Œuvres disparues et dont il nous a été impossible de vérifier l'attribution faute de documents dignes de foi.

VIII^e CLASSE.

Édifices dans lesquels apparaît incontestable l'influence des œuvres de Bramante.

ABKÜRZUNGEN. — ABRÉVIATIONS.

C. C.	— *Dott. Carlo Casati,* I capi d'arte ecc. pubblicazione d'una parte del Manoscritto del de Pagave. (Milano 1870.)
Caf.	— *Caffi (Michele)*, articolo nel Giornale di Milano « la Lombardia, 2 nov. 1870 ».
Calvi	— *Girolamo Luigi Calvi,* autore delle Notizie... Milano 1859—65—69.
Ces.	— *Cesare Cesariano*, discepolo di Bramante, commentario di Vitruvio, Como 1521.
Cic.	— Der Cicerone dell' *Jacob Burckhardt.*
Geym.	— *Enrico de Geymüller*, architetto, autore del presente libro.
Le T.	— *Le Tarouilly.* Edifices de Rome moderne.
Mong.	— *Giuseppe Mongeri,* Prof. l'arte in Milano.
d. Pag.	— *Manoscritto del de Pagave,* copia appartenente al Marchese Girolamo d'Adda a Milano.
Pgl.	— *Pungileoni,* vita di Donato Bramante. 1836.
Semp.	— *Hans Semper*, notizia biografica pubblicata nel « Kunst und Künstler » di Rob. Dohme Lipsia, 1878.
Ser.	— *Serlio. Sebastiano,* anno 1540 e seguenti. (1550 e 1568).
Vas.	— *Vasari,* Ediz. Le Monnier.
a. 1500.	— prima dell anno.....
p. 1500.	— posteriore all'anno....
princ. 1500.	— principiato.....
ult. 1500.	— terminato.

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	VERO AUTORE
ABBIATE GRASSO.	CHIESA MAGGIORE. Facciata, 1) pian terreno.	2 a	1477	de Pag. Mss.	
	— — 2) parte superiore.	2 b	1505		
S. AGATA (nel Ferrarese).	CHIESA PARROCHIALE. Facciata semigotica di mattoni e terracotte.	5		de Pag. Mss.	
	— — Sagrestia, mensole delle velette.	4		de Pag. Mss.	
ALBA (Piemonte).	CATTEDRALE. Altare di S. Teobaldo; nella crociera sinistra.	6	1525	lettera del Vernazza al Tiraboschi pubblicata dal Campori 1866.	Busti, maniera del.
ANDREANI (Cte)	Vedi Lugano.				
BOLOGNA.	PALAZZO PUBBLICO. Scala a cordoni.	1 b	1509 ?	Can. L. Crespi 1778, 16 ag. lett. del Mss. de Pag.-Pgl. Campori.	
—	CAPPELLA PALATINA.	5	1555-1618	Ricci III, p. 154: dicesi: e 184: dicesi attrib.	
—	CATTEDRALE S. PIETRO Portico a destra della facciata uscendo.	7		Guida del 1732, Mss. de Pag.	
—	PORTA DI STRADA MAGGIORE.	4		Geym. dallo stile d'un disegno nel Gabinetto delle Stampe a Parigi.	
BOLSENA ORVIETO.	CHIESA DI S. LORENZO (tra Orvieto e Bolsena)			Ricci III, p. 90. Bramantesca, Maggiori. Itin, d'It. II, 158.	
BREBBIA (Signore).	VILLA DEL SIGRE BERNARDO. Fontana nel giardino.	7		Taegio, La villa, dialogo 1559. In-4, p. 106. (communicazne del Mse G. d'Adda.)	
BRESCIA.	PALAZZO DELLA LOGGIA.	6		Averoldo, Gagliardi (Pgl. 24, 80)	T. Formentone.
BUSTO - ARSIZIO.	S. MARIA DI PIAZZA.	3 b		de Pag. Mss. CC. 74. Pgl. 23, 79.	
CANOBBIO.	CHIESA DELLA PIETA.	5		Pgl. 23. Ricci II, 638 (dicesi).	Pellegrini??
CARPI.	DUOMO.	6	princ. 1514		Peruzzi.
—	S. NICOLO.	6	1493 et 1518	Semper, Zeitschrift für bild. Kunst 1878, Kunstchronik 1878, n° 39.	ult. da Peruzzi.
CASTELLANO (il).	vedi in questa opera: L. da Vinci, pag. 62 n. 1; o pag. 48. n. 1, della nostra Biogr. di Bramante.				
CESENA	MADONNA DEL MONTE.	6		de Pag. Mss. Pgl. 26, 82 (probabile). D. D. B. Gravina 1847.	
CITTA DI CASTELLO.	CATTEDRALE.	6	1488-1529?	Titi. Dott. Lazzari 1693. (Pgl. 25 e 81.)	Elia di Bartolomeo Lombardo?
CIVITA VECCHIA.	LA ROCCA. vedi Bramante architetto militare.				
COMO.	DUOMO. 1) Fianco destro della Navata, all' esterno una porta e tre finestre.	2 a	1491	Geymüller.	
	— 2) Disegno generale pel rivestimento esterno della nave.	2 b	1500-1513	Geymüller.	
	— 3) Parte posteriore (tre braccia della croce colle tre tribune.) a) interno		1513	de Pagave Mss.	T. Rodari e Cristoforo Solari (influenza dell'opera di Bramante).
	b) esterno, contraforti e cornicione.	2 b		Geymüller.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI o parti dei monumenti attribuiti a Bramante	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI che attribuiscono le opere a Bramante, o che ricordano l'attribuzione	AUTORE VERO o probabile
COMO	DUOMO. 4) Battistero (tempietto circolare nell' interno del duomo).	5	1596	Supposizione d'un postillatore al libro mastro nell' Archivio.	
CREMA.	SANTUARIO DELLA MADONNA.	6			
	SPIRITO SANTO. Ora teatro filarmonico.	5		Se fosse di Bramante potrebbe soltanto essere frà le prime sue opere.	
DOMODOSSOLA	vedi Bramante architteto militare.				
ESCURIAL!		6		Conversations - Lexicon de Brockhaus. VI, p. 4.	
FAENZA.	DUOMO.	6		Tonducci, de Pag. Mss., CC. 16, Archiv. Melzi, Algarotti.	da Majano? (Ricci)
—	S. BERNARDO. Chiesa.	6		de Pag. Mss. CC. 16.	
	— Porta.	4		Geymüller.	
—	S. BERNARDINO (L'OSSERVANZA) Fuori di Città : Il coro.	5		Algarotti (Pgl. 83).	
—	S. MICHELE. Chiesa.	4		de Pag. Mss. CC. 16.	
	S. STEFANO. Chiesa.	6		de Pag. Mss. CC. 16.	
—	PALAZZO DE' MANFREDI (ora Marcucci) : una cantonata della facciata.	4		Geymüller.	
FILOTRAMO.	PORTA DELLA CITTA, demolita nel 1874.	5		Opinione locale communicatami dal presidente del Circolo Bramante di Fermig°.	maniera del Genga?
FOLIGNO.	DUOMO.	6		Jacobelli 1642. Dott. Lazzari 1693 (Pgl. 26, 82). Bargazzi.	
—	CHIESA DELLE CONTESSE.	6		Ricci III, 90, ricorda l'attribuzione.	
GUBBIO.	PALAZZO DUCALE.	6		Poletti (architetto che riedificò S. Paolo f. le mura a Roma.)	Luciano de Laurana.
JESI.	PALAZZO DEL COMUNE.	6		Arch. St. lomb. 1877. p. 1019. Prof. A. Gianandrea: attribuito al Bramante o al Pontelli	Francesco di Giorgio.
IMOLA (vicino a).	MADONNA DEL PIRATELLO. Chiesa.			de Pag. Mss.	
	a) Esterno	6			
	b) Interno	5			
	c) Tabernacolo dell' altare.	3 a		Geymüller.	
	Campanile.	3 a		de Pag. Mss.	
LEGNANO.	S. MAGNO. Chiesa parocchiale.	1 b	pr. 1504	de Pag., Pgl. 23, CC. 72.	
LOCARNO.	Vedi pitture (Bramantino).				
LODI.	L'INCORONATA.	6	pr. 1488	de Pag. Pgl. 16, 73, 79. Gualandi. CC. 70.	Giov. Battagio, e Dolcebono
LONDRA.	BRITISH MUSEUM. Vedi Incisioni, (di Casa Perego).				
LUGANO.	CATTEDRALE DI S. LORENZO.	6		Voce popolare riferita dal Pgl. e nella guida.	
—	TEMPIETTO ORA NELLA VILLA DI MONCUCCO.	6		Pgl. 70.	
MACARETO.	TEMPIO DELLA MADONNA.	6	1539	Mss : nel Municipio di Visso, 1826.	Battista Lucano
MACERATA.	S. MARIA DELLE VERGINI.	6		Ricci III. 138.	Galasso da Carpi?
MASSA LOMBARDA (nel ferrarese).	CHIESA COLLEGIATA.	6		de Pag. Mss. Sembra quasi una fabrica moderna nello stile del coro di S. M. del Popolo a Roma.	
MILANO.	S. AMBROGIO. Canonica.	I a	1492	Doc. del 1492, Gasp. Visconte 1495., de Pag., CC. 49.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
MILANO	S. AMBROGIO. Monastero.	1 a & 1 b	1498 dec.	Doc. del 20 dec. 1495, de Pag. Mss., CC. 48, Pgl. 22. 52.	
	— Piccola facciata a sinistra dell' abside.	4		Geymüller.	
—	S. ANGELO IN PORTA NUOVA.	6		Ricci II. 636 (1).	Vinc. da Sorregno (?).
—	DUOMO. Modello par la cupola (tiburio),	1 c	1487 ca.	G. Calvi III, 20.	
	— Consultazione di Bramante, per la cupola.	1 b	1491?	Franchetti, Desc. del Duomo. Archiv. del Duomo.	
	LAZZARETO. Salvo la cappella di mezzo del Pellegrini.	6	1488-1506	Carlo Torre.	Lazzaro de Palazio.
—	S. LEONARDO.	7		d. P. Mss. dopo 1492.	
—	S. LIBERATA distrutta.	7		d. P. Mss. CC. 51.	
—	S. MARIA IN CAREGUTA distrutta.	7		d. P. Mss. CC. 51.	
—	S.MARIA PRESSO S.CELSO. Chiesa.	6		d. P. Mss. CC. 34,85.	Dolcebono.
	— — Atrio.	6	1514	d. P. Mss. CC. 34. Pg. 20, 74.	B. Zenale?
	— — Disegno per la facciata.	6		Già al pal. Litta, ora nel Municipio. vol. 4, fol. 32 publ. CC. p. 38.	Pietro Rhaude?
	— — Ritratto di Bramante.	7?		Pgl. 74.	
—	S. MARIA DELLE GRAZIE.			P. Morigia, Torre, Lattuada.	
	1) Esterno ed Interno delle tre tribune.	1 a	1492. (29 Marzo)	de Pag. Mss., CC. 93. Ferrario. Pgl. Mongeri. (Calvi II, 189, 222 l'Interno).	
	2) Cupola.	4 b		de Pag. CC. 45.	
	3) Cappella di S. Paolo.	?		d. Pag. CC. 45. Mongeri, 211.	
	4) Chiostro.	2 a		d. Pag. CC. 45. Calvi II, 189 et 222.	
	5) Sagrestia.	2 a o 2 b		d. Pag. CC. 45. Mongeri 209.	
	6) Porta.	4 a, o b			
	7) Refettorio, architettura dipinta nell' affresco del Montorfano.	4 b		Geymüller.	
	8) Sepoltura (per uno de' bambini Leone o Bianca. Mongeri, 204)?	1 c	1494. 16 féb.	Cantù, lettera al Geymüller.	
	9) Disegno a Urbino.	2 b		Cte Pompeo Gherardi presidente della R. Acc: Raffaello.	
—	S. MARIA DELLA PASSIONE.	6	1483	Gualdi (Ricci I 636 err).	Cristoforo Solari.
—	S. MARIA PRESSO S. SATIRO. Chiesa.	1 a	1474 ca.	Cesariano. p. 70^{v} linee 48 a 54.	
	1) Parte tra la cupola et la cappella di S. Satiro (via del Falcone).				
	2) Nicchia in prospettiva.	1 a	a. feb. 1498	Risulta dalla data della menzione fattane nel Mss. del Paccioli.	
	3) Navata.	1 a		Geymüller.	
	4) Principio di facciata.	2 a		Geymüller.	
	5) Sagrestia.	1 a		Cesariano 4^{v} e, 70^{v} lin. 20 à 23. Anon. Morelliano, p. 40.	
	6) Cappella di S. Teodoro.	1 c	1497. 16 Dec.	Cantù, lettera al Geymüller.	
	7) Le due Porte, via del Falcone.	6		de Pag. CC. 33.	
	8) Cappella o chiesa antica di S. Satino riedificata.	6		Lomazzo, Tratt. 97, allude forse alla capella antica.	Bramantino?
—	S. MARIA DELLA SCALA. Vedi il capitolo : Bramante pittore.				

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
MILANO.(Chiese continuazione)	S. MICHELE SUL DOSSO.	?		d. Pag. Mss., CC. 51.	
	S. MICHELE AL GALLO. Vedi il capitolo : Bramante pittore.	—			
—	S. NAZARO. Mausoleo de' Trivulzi.	6	1516-18	de Pag. Mss. Pgl. 23. (Rosmini, J. J. Trivulzio, I, 999, nomina Bramantino).	Bramantino ?
—	S. PIETRO IN GESSATE. Vedi Monastero di S. P. in G.				
—	S. RADEGONDA. 1) esterno, fianco sinistro.	2 a		d. Pag. Mss., CC. 22.	
	— 2) primo chiostro irregolare (riedificazione)	2 a		Geymüller.	
	— 3) 2° portico.	6			
—	MONASTERO DI S. AMBROGIO. Vedi S. Ambrogio.				
—	MONASTERO DI S. MAURIZIO MAGGIORE.	6	1503, 1574	Calvi II, 185, ricorda l'attribuzione respingendola.	Dolcebono Pirovano ? facc.
—	MONASTERO DI S. PIETRO IN GESSATE. Primo cortile.	3 b	1506-1511	d. Pag. CC. 51. — Cronaca Glassiatense (Mong. no).	
	Secondo Cortile.	4 b			
—	MONASTERO DI S. SIMPLICIANO. Cortile con arcate e pilastri dorici.	5		Attrib. ricord. dal Burckhardt.	Bramantino ? (Latuada).
	Ospedale di S. CATERINA (Lodi ?).			Pgl. 73. (Bianconi : si crede).	
—	SPEDALE GRANDE. Parte antica. Facciata sulla strada.			Torre — Pgl. 22 (prosegui).	
	1) 9 finestre gotiche tra la loggia di mezzo e la nuova fabrica.	4 a		Geymüller.	
	2) Cortile grande, metà del portico che guarda a N.: Archivolte e chiavi.	1 a		Mongeri. 396.	
	Cornice de' tondi nei pennacchi.	1 a			
	parapetto: Bassirilievi 1, 3, 4, 8, 39 (in vece del 6?) principiando dal lato della strada.	1 b			
	parapetto: Pilastrelli, alcuni.	1 b			
—	3) Cupola in centro alla Croce della parte antica.	6			
—	SPEDALE MILITARE. Vedi S. AMBROGIO, Monastero.				
MILANO. Palazzi.	ARCIVESCOVADO. Cortile grande verso piazza Fontana.				
	— 1) due lati del portico, e le mensole del balcone.	2 a	1493-1497	H. Semper, p. 33.	
	— 2) via dell' arcivescovado, sei finestre del pian terreno.	2 a		Geymüller.	
	D'ADDA all' Olmetto. Ora Casa Levi, n° 3. Porta.	7 e 6		d. Pag. — CC. 55, e 113.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
MILANO. Palazzi (continuazione)	BROLETTO. Cortile piccolo (cambiamento).	2 a		d. Pag. Mongeri 428.	
—	CARMAGNOLA. Vedi Broletto.				
—	CASTELLO 1) Ponte coperto d'un portichetto che va sopra il fosso interno alla via coperta interna che guarda verso la porta Comasina (ora Garibaldi).	1 a		C. Cesariano, p. 21	
	2) Strada sotterranea; errore, vedi Ponte coperto.			Interpretazione erronea del Cesariano, 21 t. fatta dall' Anon. Morelliano, p. 39. ecc.	
	3) Rocchetta. (cortile) a) quattro capitelli senza pilastri sotto il portone e a destra entrando.	3 a		Geymüller.	
	3) Rocchetta. (cortile) b) lato del portico a destra (entrando) gli stemmi dei due ultimi capitelli, cambiati sotto Carlo V.	4 a		Geymüller.	
	4) nel cortile d'onore o Pal. ducale, la loggia dello scalone.	5		de Pag. citato dal Casati (Castello, p. 26).	
	5) Sagrestia della chiesa (nella torre verso l'anfiteatro?)	6		de Pag. citato dal Casati (Castello, p. 26).	
	6) Porta esterna verso la città, (o ornati per la porta) distrutta.	7	1494. 16. I.	Calvi III, 67., Caffi. la Lomb^{a} — Casati. Cantù lettera al Geym. con documento.	
—	ERGASTOLO. Vedi Palazzo Gonzaga.				
—	INTENDENZA DELLE FINANZE. Vedi BROLETTO.				
MILANO, *Case*.	BOSSI. Vicina a S. Maurilio distrutta CC. 113 (19).	7		d. Pag. e CC. 54. 113 (19).	
—	CAIMI (dell' ingegnere Guiseppe) in S. Vittore al Teatro. N° 19. — Cortile.	2 a		Caffi. la Lomb. 2 Nov. 1870.	
—	CASATI (Guiseppe) ora Martignoni a canto al pal. d'Adda all' Olmetto.	7		d. Pag. — CC. 55, 113.	
—	CARCASSOLA, de' Marchesi, via di S. Andrea.	7		d. Pag. — CC. 58.	
—	CASINO DE' NOBILI. Vedi Fiorenza.				
—	CASTANI. Vedi Zucchi.				
—	CASTIGLIONE, DE' MARCHESI. Vedi Silvestri.				
—	CASTIGLIONE DE' MARCHESI (secondo). Vedi Prinetti.				
—	COLLEGIO DE PADRI SOMASCHI DI S. MARIA SECRETA, Casa di contro. Vedi MELZI, 2.	6			
—	CORDUSIO, casa in Contrada del. (distrutta).	7		CC. 58 e 114 (26).	
—	FIORENZA, de' MARCHESI cortile	2 a	1476. circa.	d. Pag. Mss. CC. 58 (25). Mongeri. 460	
—	FONTANA, di ANGELO. Vedi SILVESTRI.				

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO
MILANO, (Case continuazione).	GUIDOBONA.	7		CC. 58.	
—	IMBRONATI. Vedi MELZI in Borgonuovo.				
—	IN S. MARTA AL CAROBBIO, casa che fa angolo e prospetto al monastero, in via Circo n° 5; non fu mai ultimata; preparata soltanto per lo stucco; — sagome di terra cotta.	4		d. Pag. Mss., CC. 57, Caffi (la Lombardia).	
—	MARLIANI alle Sbarre di S. Andrea (distrutta).	5			(Filarete? CC. 59.)
—	MELZI. 1) BORGO NUOVO, n° 25.	6		d. P. Mss. CC. 54.	Bramantino.
—	MELZI. 2) Vicolo di S. Maria Segreta n° 2. Porta trasportata altrove nel 1876.	6		d. Pag. CC. 57 e 114 (24).	
—	MINOJA contrada de Piatti n° 4.	?		d. Pag. — Mss. CC. 55 e 113 (22).	
—	PANIGAROLA. Vedi Prinetti.				
—	PEREGO. Vedi Bramante incisore.				
—	PIAZZA S. PIETRO LIVO. Piccola casa sulla.	?		d. Pag. Mss.	
—	PIROVANI. vedi SILVESTRI.				
—	PONTI via de' Bigli.	6	1536	CC. 58	
—	PONZONE (albergo del) via Valpetrosa. — Cortile.	2 a		M. Caffi, la Lombardia 2 Nov. 1870.	
—	POZZOBONELLO contrada de piatti vedi MINOJA.				
—	RATTI, in contrada dei — avanzo di casa ora distrutto.	7		Torre, Ritratto di Mil. 235. d. Pag. — CC. 57.	
—	PRINETTI. Vedi Bramante Pittore.				
—	S. SEPOLCRO, a canto a. Vedi ZUCCHI.				
—	SCACCABAROZZO. Vedi CASTIGLIONE vedi SILVESTRI.				
—	SERBELLONI. Porta, ora in villa.	?		CC. 114.	
—	SILVESTRI. 1) Facciata.	4		d. Pag. — CC. 55. — Mongeri, 460.	
	— 2) Porta.	5			Scazzaniga? (Mongeri).
	— 3) Cortile.	2 a		Geymüller.	
	— 4) Pitture della facciata.	1 a		Lomazzo Tratt. della Pitt.	
	— 5) Sala in fondo al cortile a destra. Fregio in chiaroscuro.	2 b		Geymüller.	
—	SORMANI (già PANIGAROLA). Vedi PRINETTI.				
—	SONCINO a Porta Ticinese.	7		d. Pag. — CC. 58.	
—	TAVERNA via de' Bigli. Vedi Ponti.				
—	TRAVERSA (Errore del Gruner). Vedi TAVERNA.				
—	TRIVULZIO, TEODORO PRINCIPE. Vedi GONZAGA.				
—	VANNINI (Venini?) presso S. ANTONIO si vuole che somigliasse al palazzo Sora in Roma).	7		Ricci, II, 636, CC. 53 e 113 (17).	
—	ZUCCHI. 1) Porta coll' iscrizione ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ.	2 a		d. Pag. Mss. — CC. 57. Mongeri.	
	— 2) Cortile.	2 a			
	— 3) Figura dispinta nel cortile.	4		Geym. (Mong. l'att. al Bramantino).	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
MILANO, Porte di Case	CORSO MAGENTA (già di porta Vercellina), nº 39.	6		CC. 114 (27).	
—	CASA GRIFFI, via S. GEROLAMO nº 5 (vicino a S. M. delle Grazie).	5		(Publicata dal Paravicini Nº I) non sappiamo se fosse mai attribuita a Bramante.	
	MELZI 2. Vedi Case.				
MONGIOVINO	MADONNA DI.	6	1513 e 1524	Attribuzione mentovata da Adamo Rossi. Giorn. d. Erud. I, p. 51.	Maestro Rocco da Vicenza?
NAPOLI	OSPEDALE E CONVENTO DELLA PACE. Errore; vedi Roma, S. M. della Pace.			Pgl. 83 (G. B. Gennaro Grossi, Napoli, 1821.)	
—	CHIOSTRO DE' FRATI PACIFICI. Errore; vedi Roma, S. M. della Pace.			Pgl. 83.	
PARABIAGO	CHIESA DIO IL SA. Attribuzione assurda.	6		d. Pag. Mss. — CC. 81 — (H. Semper, 29 : dicesi).	
PARMA.	CHIESA DELLA STECCATA.	6	1521-1539?	de Pag. Mss., Vas. vita di Mazzuoli, XI, 247.	Zaccagni da Torrecchira.
—	S. GIOVANNI EVANGELISTA.	?		Voce publica.	
PAVIA.	DUOMO 1) Pianta generale.	4 b	1487	d. Pag. CC. Amati. Pgl. 18, 71.	C. Rocchi. Bramante consultato più volte.
	2) Interno a) Scurolo.	2 b	1488	Amati. Pgl. 19, 71.	
	2) Interno b) Zoccoli et sagome che uniscono i diversi piani del pavimento.	2 b		Geymüller.	
	3) Esterno. Sagome dell' imbasamento.	2 b		Geymüller.	
	4) Disegno dello spaccato, Malaspina, tav. I.	7		Malaspina, il Duomo di Pav.	
—	S. M. DI CANEPANUOVA.	2 a		— d. Pag. Pgl. 71.	
—	S. M. CORONATA. Vedi S. M. Canepanuova.			d. Pag. Mss. Pgl. 15, 61, 113. Ricci.	
—	ORATORIO DI CASA VIDARI (e non Vidasi)	6		Pgl. 16. seguitando l'opinione dell' Arch. Prof. Marchesi, di Pavia.	
—	PALAZZO DEL MAINO. Porta.	4		Geymüller.	
—	CASA BOTIGELLA (Piazza del Carmine)?	?		Hans Semper (Dohme, p. 34).	
—	CASA CINISELLI.	7		d. Pag. Mss. Semper (Dohme, p. 34).	
—	CASA ORLANDI (Piazza del Carmine? H. Semper).	?		Hans Semper (Dohme, p. 34).	
PESARO.	VILLA DELL' IMPERIALE.	6		Ersch et Gruber, Encyclopedie. d. Pag. Mss. parla della falsa attribuzione.	Gir. Genga.
PIACENZA.	MADONNA DI CAMPAGNA.	6	pr. 1522	d. Pag. Mss: Gualandi, S. I. p. 164. Muratori, XX, col. 921.	
	S. SEPOLCRO. A) CHIESA.	4 b		Doc. del 1601 — d. Pag. Mss.	
	B) MONASTERO; 1) corritoio e due fienestroni.	2 a		Geymüller.	
	2) Cortile lungo la Strada.	2 b		Geymüller.	
	3) Due cortili interni.	4 b		Geymüller.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
PIACENZA	S. SISTO.	6		d. Pag. Mss. — lett. dell'Archivista.	
REGGIO (DI EMILIA).	VESCOVADO. Loggia di 6 arcate, nel cortile, lato sinistro.	6		Hans Semper nel. Kunst und Künstler di R. Dohme. fasc. 60, p. 33.	
RIMINI.	MADONNA DELLA COLONNELLA.	5	1506	d. Pag. Mss. Guida di Rimini del Tonini, p. 48.	
—	PALAZZO DE' LETTIMI.	5	pr. 1500?	d. Pag. Mss. F. Tonini.	
RIVA.	CHIESA DI S. CROCE alla RIVA DI LUGANO. Creduta di Bramante (1).	6		Archivio Melzi (1).	Cristoforo Solari?
ROMA, Chiese.	S. ALO. Vedi S. Eligio.				
—	S. ELIGIO DEGLI ORAFI.	8	1509-1526	Pgl. 28. (Vas VIII, p. 232, n. 4. attr. fals. al Peruzzi).	Rafaello Santi?
—	S. GIACOMO DEGLI SPAGNUOLI.	7		Vas. VII, 130 (consultato).	
—	S. GIOVANNI IN LATERANO vedi Bramante pittore.	7		Vas., VII, 130. Pgl. 29. A Ferri, II, 31.	
	— Avanzo della testa di Cristo. (pittura)	6		Pgl. 85.	
—	S. GIOVANNI IN OLEO.	1 a		Isabelle, Le Tarouilly.	
—	S. LORENZO IN DAMASO. Nella cancelleria.	6		Vasari. VII, 130.	
—	S. MARIA DELL' ANIMA.			Vas. VII, 130. Pgl. 28.	
	1) Nicchie nella Pianta.	4 b			
	2) Campanile.	1 b		Vas. VII, 130. ecc.	
	3) Facciata.	6	1514		
	4) Porte.	6	1522		
—	S. MARIA DE LORETO IN PIAZZA TRAJANA. Cupola che fu il primo pensiero di quella di Bramante per S. Pietro (1)!	8	pr. 1506	C. Fontana, Lib. V. cap. 24, p. 361 (1). — Ersch e Gruber, Encycl.	Antonio da Sangallo i. G.
—	S. MARIA DELLA PACE. Monastero de' Canonici Lat. della Pace.	1 b	1504	Vasari. VII. 129.	
—	S. MARIA DEL POPOLO.				
	1) Coro e abside.	1 a	1509 finito	Vas. VII. 130. Pgl. Müntz, Doc: 1509 22/7).	
	2) Finestre alla Palladio.	1 a		Vas. VIII, 97, vita di Guglielmo da Marcilla.	
	3) Disegno dell' architettura per il mausoleo del cardinale Ascanio Sforza.	3 b	1505	Geymüller.	
—	S. PIETRO IN MONTORIO. Tempietto circolare.	1 a	1500-1502	Serlio, Vasari, Palladio.	
—	S. PIETRO IN MONTORIO. Pianta del Cortile.	1 c	1500	Serlio, Vasari.	
—	S. PIETRO E S. PAOLO IN VATICANO.				
	A) Nella basilica antica : 1) Ciborio della S. Lancia.	3 a	1500-1505	Grimaldi, Mignanti.	
	2) Loggia della benedizione : I piani superiori.	?			
	B) Nella basilica moderna, attuale : a) Primo architetto e creatore della nuova basilica.		1503-1514	Grimaldi (Müntz, II, 34.) Molti pagamenti dal 1506 in poi : Caradosso. Leone X, per mezzo del Bembo. Cesariano, Michelangelo, Serlio, Vasari ecc.	
	b) Piloni della cupola, capitelli e trabeazione.	1 a	1508 cap.	Contratto del 1 marzo 1508. Geymüller.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
ROMA, Chiese (continuazione)	c) Arconi della cupola, cassettoni ed archivolte.	1 a	1510-1511	Pagamenti del 16 gennaio 1510 e del 11 feb. 1511. Geymüller. Borromini, Mss. chig. H. II. 22. — Geym. tav. 24.	
	d) Arcate di 60 palmi a) Imposte.	1 a			
	b) Cassettoni.	4			
	e) Pennacchi della cupola. Cornice de' tondi.	1 a			
—	S. PIETRO IN VINCOLI. Convento.	6		Condivi, cap. XXV.	Giuliano da Sangallo?
ROMA, Palazzi	ALBERINI, PALAZZO (ora Cicciaporci). Via del Banco di S. Spirito.	6	1521 circa (Le T.)	Iscrizione sotto una incisione del secolo XVI°.	Giulio Romano.
—	AQUILA, PALAZZO DELL' (BRANCONIO) creduto falsamente il palazzo di Raffaello.	6		Le Tarouilly, edif. di R. tav. 346.—Ferrerio. Pal. di Roma tav. 15. — Fea.	
—	S. BIAGIO, PALAZZO DI.	1 a	1511	Vasari. VII, 134.	
	1) Bozze nella Via Giulia.	1 a		Vasari. VII, 134.	
	2) Due archi d'un imbasamento, di mattoni lungo il Tevere.	4		Geymüller.	
	3) Pianta negli Uffizi.	1 b			Di mano ignota.
	4) Medaglie.	1 b			
	5) Tempio corintio.	1 a, 1 b		Vasari. — Disegno negli Uffizi.	
—	BORGHESE, PALAZZO. Scala a lumaca.			Pgl. 29. Ricci III, p. 43.	
—	BRAMANTE, PALAZZO DI (poi di Raffaelo).	1 a		Geymüller.	Bramante.
—	BRANCONIO, PALAZZO. Vedi dell' AQUILA.				
—	CANCELLERIA, PALAZZO DELLA			Vas. VII, 130.	
	1) Facciata.	1 b	1495	Vas. VII, 130.	Eseg. da A. Montecavallo
	2) Cortile.	1 a	1500-1514		
	3) Disegno per il portone (raccolta degli Uffizi).	6		Le Tarouilly. Pl. 351.	Antonio da Sangallo.
	4) Disegno per il palazzo.	1	1493-1494	Supposizione ora divenuta possibile. Vedi p. 70 (p. 56 della nostra Biogr. di Bramante.)	
ROMA. Case	CASE : Via dell' Anima. Casa coll' iscrizione. Jo. Sander Northusanus Rotæ Notarius Fec. MDVI.	5	1506	Le Tarouilly, III, 667 e Pl. 324—325.	
	Via del Governo vecchio : Jo. Petrus Turcius. Novariensis a litteris apostolicis scribendis dictandisq. anno sæculari. MD. Fecit.	6	1500	Le Tarouilly, Pl. 13. Burckhardt, Cic.	
	Altre case nella maniera piutosto lombarda di Bramante :				
	Via di S. Appolinare, Porta.	4		Geymüller.	
	Via de' Coronari, 28.	4		Geymüller.	
	Via de Coronari, 148.	4		Geymüller.	
	— — 139 e cortile.	4		Geymüller	
ROMA. Palazzi (continuazione)	CASTELLESI, DI ADRIANO cardinale di Corneto. Vedi Giraud.				
	CORSINI, DE' MARCHESI, Principiato.	6		Ferrerio, tav. 37.	
	S. DAMASO, PALAZZO DI Vedi Cancelleria	4			

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANNE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
ROMA, Palazzi (continuazione)	DORIA PANFILI, già di Giulio II e del Duca Fº Mª della Rovere di Urbano. Cortile.	4		Le Tarouilly. I, 196. Pl. 59.	
ROMA, Fontane	FONTANA. Sull' antica piazza di S. Pietro in Vaticano.	4		Vasari.	Mº Alberto da Piacenza? (Müntz).
ROMA, Fontane	FONTANA. Sulla piazza di S. M. di Trastevere.	7		Vasari.	
ROMA, Palazzi (continuazione)	GIRAUD, PALAZZO (ora Torlonia)	1 a	1504?	Vas. VII. 130. Ricci III, 44.	
—	S. GIORGIO, PALAZZO DEL CARD. DI. Vedi Cancelleria.)				
—	PAPA, PALAZZO DEL (vedi VATICANO).				
—	RAFAELLO, PALAZZO DI Vedi di BRAMANTE e dell' AQUILA.	6		Vas., Visconti, Pontani. Incisione del l'anno 1549.	
—	SORA, PALAZZO DEL DUCA DI.	6	1504?	Ferrerio I, tav. 31 Q. de Quincy, 108. Le Tarouilly.	
—	ZECCA, PALAZZO DELLA (via de Banchi).	6		Pgl. 28. Gregorovius. VIII, 112.	Antonio da Sangallo.
—	VATICANO, PALAZZO.				
	A) CORTILE DI BELVEDERE.	1 a	1503	Serlio, Vasari, Ant. da Sangallo.	
	1) Piano terreno e ordine del secondo piano.	1 a	1503	Vasari. Bonnani, Temp. Vat. hist. p. 229.	
	2) Terzo piano.	4 b	p. 1514	Notizia Mss. di Ant. da Sangallo agli Uffizi.	Antonio da Sangallo. (ult.)
	3) Uccelliera.	3 a		Si puo ammettere da quanto dice Vas. Vita di Peruzzi.	
	4) Esterno del portone con bozze. (verso città).	1 a		Geymüller.	
	B) GIARDINO DELLA PIGNA.	1 a, 1 b		Vasari.	
	1) Loggie.				
	2) Nicchione.	2 b		Serlio. Vasari, XII, 235.	
	C) LUMACA di Bramante. (scala a chiocciola).	1 a		Vasari, Palladio, I. 64. Lett. di Benvenuto d. Volp. a Michelangelo, Gotti, II, 75.	
	D) GIARDINO del Papa, la parte detta anticamente : Viridaria.	1 a	dis. 1503	Disegno di Bte Uffizi. Geym. tav. 26, fig. 2; lettera di Bacc. Bandinelli; lett. pitt. Bott.-Ticc, I, 94.	
	E) CORTILE DI S. DAMASO (Loggie di Raffaello).				
	1) primo e secondo piano (i due piani colle arcate).	1 a		Vasari, Vit. di Raffaello, VIII. 41.	
	2) Scala delle Loggie con diverse porte.	1 a		Vasari, Vit. di Raffaello, VIII, 41.	
	3) Scala che, dal cortile di S. Damaso, conduce al corridore di Bramante.	1 a, 1 b		Bonanni. Temp. Vat. Hist., 228, 12.	
	F) SALA di Costantino : Cammino.	2 a		Le Tarouilly, le Vatican : livr. II, pl. 15.	
	G) SALA Regia : Finestra da basso.	1 a		Vas. Vita di Guglielmo da Marcilla, VIII, 97.	
	H) SALA della Segnatura : Prospettiva nella scuola d'Atene.	1 b		Vasari. VII. 134.	
	I) CORRIDORE che va al Castel S. Angelo. Vedi Bramante architetto militare.	1 b?		Vas. X. 3. Vita di Ant. da Sangallo.	

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUNENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ASTIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
SARONNO	SANTUARIO DELLA MADONNA, Cupola.	3 a	1498?	Ricci, II, 638 cita il Pirovani che la dice bramantesca.	
SPELLO	COLLEGIATA DI S. MARIA MAGGIORE. Disegno della tribuna del maggior altare (il tabernacolo è di Rocco Vicentino).	6?	1512 (1)-1515	Ricci, III, 90 parla dell' attribuzione. (1) Laspeyres.	Racco da Vicenza.
SPOLETO	CHIESA DELLA MANNA D'ORO.	6?		Ricci, III, 90 parla dell' attribuzione.	
—	S. MARIA DI LORETO.	6?		Ricci, III, 90 parla dell' attribuzione.	
—	CATTEDRALE. Portico.	6	1 dec. 1491 (contratto)	Pgl. 29 e 82, ed altri autori. Il Bne Sansi trovò i veri autori.	Ambrogio d'Ant. milanese e Pippo d'Ant. fiorentino.
TIRANO	LA MADONNA DI TIRANO.	6		de Pag. — Mss. CC. 85.	
TODI.	CHIESA DEL CROCIFISSO.	6		de Pag. Mss : A. Vici, parte 2, p. 378. — P. Laspeyres.	
—	S. MARIA DELLA CONSOLAZIONE.	5	1508	A. Vici — de Pag. Mss. Pgl. 29.87. Mgr. Camaiani 1574 e Stefanucci 1580. publ. dal. A. Rossi	
TRENTO.	PALAZZO ZAMBELLI (ora TABARELLI).	6			
TRIVENTO!	Errore assurdo. Vedi Napoli e Roma, S. M. della Pace.			Sandrart, seguitato da altri, come osserva il Pgl. 27.	
URBANIA.	MADONNA DEL RISCATTO.	6		Capitano Papi Mss. — de Pag. Mss.	
—	TERRAZZO DI CASA LAZZARI. (Non potei trovarlo).	6		Capitano Papi, Mss. — de Pag. Mss.	
URBINO.	S. CHIARA. a) Chiesa di.		1627	Padre Affò.	Abbate Baldi.
	— b) Quadro di architettura in tavola.	6		Prof. Michele Dolci, citato dal Pgl. 61.	
VAPRIO.	Palazzo Melzi. Affresco della gigantesca madonna di Vaprio.	6		Pgl. 17 parla dell' attribuzione	Leonardo da Vinci.
VELLETRI.	PALAZZO DELLA CORTE.	6		de Pag. Mss. — Andrea Vici, lettera al de Pag.	
—	Disegno per il palazzo della Corte nel pubblico archivio.	6		de Pag. Mss. Mi venne mostrato per tale, da un farmacista una incisione barocca.	
VIGEVANO.	PALAZZO NEL CASTELLO.				
	1) Loggia di sette arcate sopra colonne.	1 a		Geymüller.	
	2) Certi graffiti.	4 a		Geymüller.	
	3) Pitture in una camera.	1 a	1495. 5/VII.	lettera del Castellano di Pavia.	
	4) Torre grande del Castello.	4 b		Biffignandi citato dal Promis.	
	S. FRANCESCO. Cappella della Immacolata Concezzione.	1 c	1494. 13/VII.	Doc. autentico ; comunicatomi da C. Cantù.	
—	ROCCA NUOVA vicino a Vigevano	?		H. Semper, p. 33.	
—	VILLA, avanzi di una (sulla strada andando a Abbiate Grasso a sinistra a canto alla ferrovia).			Geymüller, osservato soltanto dal legno.	
VISSO.	vedi MACARETO.				
VITERBO.	S. MARIA DELLA FORTEZZA.	6?		Le guide (Ricci, III. 89).	
—	S. PIETRO,	6?		Bussi (Ricci III, 89).	
—	MADONNA DELLA QUERCIA			Guide (citate dal Ricci, III, 89) e dal Burckhardt Cic.	
	1) Facciata, torre, por tico, ecc.	6			
	2) Porta di mezzo.	4 b		Geymüller.	

DER VIERUNGSTHURM (TIBURIO)

DES DOMES VON MAILAND UND DAS GUTACHTEN BRAMANTE'S ÜBER DENSELBEN.

Das wichtige Dokument, welches wir schon in der allgemeinen Besprechung der Werke Bramante's (1) erwähnt haben, folgt hier nach dem von G. Mongeri im Archivio storico lombardo (2) gelieferten Abdruck. Schon Franchetti (3) hatte Kenntniss davon erlangt, und durch ihn bloss scheint es Promis gekannt zu haben. (4).

Franchetti und Promis verlegten das Actenstück in das Jahr 1491. In diesem Falle ist jedoch befremdend, dass Francesco di Giorgio nirgends darin erwähnt wird, welcher doch schon am 27. Juni 1490 seine Ansichten über den betreffenden Bau ausgesprochen hatte, die hierauf, wie man glaubt, an Amadeo und Dolcebono zur Ausführung übergeben wurden. Wir möchten desshalb die Möglichkeit offen lassen, dass die Berathung, von welcher unser Dokument Zeugniss giebt, schon 1488 stattgefunden habe. Vielleicht wurde in Folge dessen Bramante beauftragt, jenes Modell zu verfertigen, an welchem Daniele Visconti 1488 arbeitete. Zwar geben die Schlussworte des Sprechenden nicht ohne Bitterkeit zu verstehen, dass er geringe Hoffnung hegte, seine Ansichten zur Geltung zu bringen, aber er konnte sich ja getäuscht haben.

Das Schriftstück trägt weder Unterschrift noch Jahrzahl, aber es ist ein echtes Zeugniss der Zeit und die Quelle aus der es entstammt lässt wohl keinen Zweifel darüber, dass der Sprechende Bramante sei. Wir haben es wie schon Mongeri bemerkt, nicht mit einer handschriftlichen Aufzeichnung oder mit einem Dictat zu thun, sondern eher mit dem Protocoll einer Conferenz.

Unglücklicher Weise sind mehrere Stellen durch Missverständniss des Aufzeichners oder des Copisten wahrscheinlich verdorben. In unserer Separatarbeit, welche nur Bramante gewidmet ist, werden wir wo nöthig hierauf zurückkommen.

(1) Seite 37 (Seite 23 des Separat-Bandes über Bramante).
(2) Anno V, fasc. 3, Milano 1877.
(3) Storia e descrizione del Duomo di Milano, 1821.
(4) Wir unsererseits hatten eine Bitte um Mittheilung an Commendatore C. Cantù gerichtet, und sprechen unseren verbindlichen Dank an Diejenigen aus, welche die Publikation derart veranlasst haben, dass wir das Dokument hier noch wiedergeben können.

LA TOUR (TIBURIO)

SUR LA CROISÉE DE LA CATHÉDRALE DE MILAN, ET LE RAPPORT DE BRAMANTE CONCERNANT CETTE TOUR.

Le document important que nous reproduisons ici est celui auquel nous avons fait allusion dans la première partie (1) de notre travail, à l'occasion de la Cathédrale de Milan. Nous le reproduisons tel qu'il a été publié récemment par M. G. Mongeri. En 1821, Franchetti connaissait déjà cette pièce (2), dont Promis constate également l'existence (3), en suivant peut-être seulement les indications de Franchetti.

Franchetti et Promis fixent la date du document à l'année 1491. Si telle est la vérité, on pourrait s'étonner que nulle part il n'y soit fait mention de Francesco di Giorgio qui avait exposé ses idées sur la construction projetée dès le 27 juin 1490, idées dont la réalisation fut confiée, dit-on, à Amadeo et à Dolcebono. L'omission du nom de Francesco di Giorgio semble autoriser à croire que la consultation de Bramante eut lieu en 1488, et que Bramante, après cette consultation, fut chargé de présenter le modèle auquel Daniel Visconti travaillait en 1488. Il est vrai que Bramante termine son exposé par des paroles qui expriment avec amertume combien il espérait peu voir adopter son opinion; toutefois, il pouvait s'être trompé dans ses appréhensions.

L'acte dont nous nous occupons ne porte sans doute ni signature ni date, mais, sans parler du cachet de l'époque, la source d'où il provient ne permet guère de douter que ce soit là une reproduction de l'opinion émise par Bramante. Cependant, ainsi que le fait remarquer Mongeri, nous sommes en présence, non d'un acte autographe ou même d'une dictée, mais probablement d'un protocole de la conférence.

Malheureusement, par la faute soit de l'écrivain, soit du copiste, plusieurs passages sont évidemment mal rédigés et inintelligibles. Nous reviendrons, s'il y a lieu, sur ce sujet, dans le travail que nous consacrerons uniquement à Bramante.

(1) Page 39 (23 de notre volume sur Bramante).
(2) Anno V, fasc. 3, Milano, 1877.
(3) Storia e descrizione del Duomo di Milano, 1821.
(4) Nous avions prié le commandeur C. Cantù de vouloir bien tâcher d'obtenir pour nous la communication du document, afin que nous pussions en tenir compte dans le présent travail. Dans le cas où la publication isolée de ce document aurait été faite pour répondre à notre désir, nous lui exprimons notre gratitude, et nous remercions aussi tous ceux qui ont contribué à en faciliter la publication anticipée par M. Mongeri.

Bramanti opinio supra domicilium seu templum magnum (1).

Secondo l'opinione mia, circa ala intelligentia ai deputati del presente tiburio, quattro cose vi bisognano:

De le quali la prima sit forteza;

La seconda conformità con il resto del edificio;

La terza legiereza;

La quarta, et ultima, bellezza :

De le quali quattro cose più mi credeva trovar esperti li nostri Ingegneri, si forastieri como milanesi. Li non sono, tamen; non però dal segno sono tanto lontani che da' lor modelli non se ne possa cavare qualche fructo pertinente a questo, ma non senza grandissimo ingenio, si che, pertanto, porria così incorrere errore neli esaminatori, come etiam neli operanti, talvolta per ignoranza e spesso per malitia : e a questo uno li vostri magistri possono provedere con lo investigare, onde posseno nascere le origini de tali cose.

I.

Quanto a la prima cosa, videlicet forteza; dico che il quadro e molto più forte; e meglio che l'octavo, perocchè più col resto del edificio se concorda et quando terminasseno (*si determinasse*) farlo quadro, dico che quello del Legute (2) sta bene; ed è inteso; e se ello non avesse miga scale, nè corradori, nè piramidi, con poca fatica se porriano adiungere.

Non per questo refuto l'octavo poter star suso; però, dico che si, ma con maggior fatica, se da sè medesimo : come dall' ingegno de colui chaveva a componere; perocchè quello si presenta giù del dritto dove doveria essere più forte; dico di giù de' piloni : e per questo tal rispecto bisogna provvederli de legiereza, di bono fondamento et di contraforti.

Circa il fondamento, magistro Petro da Gorgonzola me pare aver assai ben veduto, anzi meglio che nessuno e deli altri, per certi soprarchi ch' egli buta da la sommità de lo arco mastro a quello del fianco et è stata fermezza de trovargli etiam megliore modo.

Circa larcho maestro dico star meglio tondo ch'acuto per molte ragioni.

Quanto ai contraforti questo na visto in presente J. Ant. Amadeo nel suo modello : però, che da li octo piloni che sono vicini ai quattro maestri, fa partire octo archi : li quali respondeno a li octo cantoni del Tiburio : e questo è bono per due respecti;

Prima per fortezza del tiburio.

Secondo per conformità del resto del edificio, como disotto diremo.

II.

Quanto a la seconda cosa, cioè conformità : dico questo edificio essere partito in quattro corpi diversi in alteza; ma in largeza due sono d'una qualità e due d'unaltra. Et perchè possiate bene intendere, la nave de mezo e el corpo mastro che guida tutto ledificio.

Da parte discendono due ale et fanno i doi corpi minori, li quali sono eguali in largeza, ma differenti in altezza, come è sopradicto; però che quello che più s'avvicina a li muri più è basso; seguita adonca questa ala, prima essere alta quaranta braza, vel circa, la seconda cinquanta doue, e quel de mezo ottanta.

Et perchè il secondo corpo è più del primo, como è necessità per forteza del edificio, se parteno dai piloni del primo corpo contraforti che rispondeno ai piloni del secondo; cosi dai piloni del secondo se parteno contra forti che respondeno ai piloni del terzo : et è la nave de mezo.

Et perchè questa nave de mezo fa tutte le sue vólte, vel crosere, semiquadre, in niuno loco non se imbatte a fare quadro perfecto, se non doue l'altra simile nave conseco se incrosa.

In nessun altro loco se può mandare corpo de magiore alteza, che lei medesima se non li.

Adoncha, questo è quel quadro, sopra il quale se porà ponere il quarto corpo, e chiamarse tiburio, per che de quadro et per che tutto laltro de la chiesa ad quello se reduce, et è longo.

È doncha necessità per conformare questo quarto corpo alli altri tre desoto sopradicti, far partire da piloni del terzo corpo, cioè de la nave de mezo, contraforti, che respondeno a questo quarto corpo, e così sarà l'edificio eguale, e altramente non può star bene.

E se questo tiburio si havesse a fare in quadro, più verrebbero justi questi dicti contraforti, però che seguireneno sopra il drito delle muralie.

Ma siccome voi rompete l'ordine de lo edificio per volerlo fare in octavo, così si conviene rompere l'ordine del directo de contraforti, per confarli al tiburio.

E bene che questo sedelongi dal primo ordine, più sedelongarebbe quando il tiburio se facisse tondo e senza contraforti veruno, però che chi in sul quadro sasponda sul dritto sapponta.

Dal quadro al octavo gli è tanto de defferentia che due terze pogiano insul dricto e laltro no.

Ma il tondo peza meno : e di questo la esperientia el mostra, faciendo cum il sexto nel quadro un tondo che dele due parte le nove resteno nel aere.

(1) Nell' originale quale lo pubblica il Mongeri, non vi è alcun « alinea ».

(2) Cotesto Legute dobbiamo crederlo uno dei capi mastri della fabbrica. (Not. del Mongeri.)

III.

Quanto a la terza parte quale è legereza, dico essere stata veduta assai bene da tutti, et precipue dal Amadeo; ma ello ha errato ne l'alteza per troppo volerlo fare legieri, si che meglio si conformarebbe quello del presente a quelli contraforti che il suo.

IV.

Quanto a la quarta cosa, che è bellezza quanto più alto se andasse, più bello sarebbe, pure che non se excedesse l'ordine :

Ma questa alteza potrebbe aliquando nocere al caricho :

Questo ha vista el presente Ant. da Padio (*Antonio da Pandino*); et Joane da Molteno, che parteno l'edificio per terzo.

Dico, se da terra a le crosere è octanta braza, loro fano il tiburio alto quaranta de le crosere in su : e questa è bela altera, connia (*con economia?*) de peso, forte havendo li dicti contreforti defora.

E chi altramente farà dicto edificio, nè dedentro, nè de fora havera vista; però che dovendolo vedere sopra il resto del techio (tetto) dela Chiesa, conuera andare a lonze un miglio da Milano : e li contraforti che se gli farano sarano più tosto nocivi che utili.

E questo non ha visto l'Amadeo : che sel hauesse tenuto il suo tiburio più alto, secondo che i contraforti ponteno al mezo del botazolo (1) vel circa pontarebeno a la imposta : e sarebe sicuro, che cosi è pericolo per lo charicho che danno li contraforti ne li fianchi dei botazoli despinzerli in su.

Quanto a li ornamenti come sone scale corridoi : finestre, mascherie (2), pileri e lanterne, quello che, è facto sopra la sagrestia bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alchuni desegni che ne la fabrica se trouano facti in quelo tempo, che questo Domo fu edificato : si che più oltra non me pare, in questo, necessità de extendere.

Ma dico ben così, che se questi ingegneri volieno quando saremo readunati, li, inante a le V. Mag. (magnificentie) in mancho de una hora, togliendo da questo una cosa, e da quello una altra, como ho detto di sopra, porremo farne uno, il quale starà bene.

Ma io non so ciò che me dica, però che io vedo in quelli in chi haueti voi maggior fidanza, essere maggior presenti.

(1) Botazolo o bottazzoli sarebbero le piccole vele delle vôlte. (Not. del Mongeri.)

(2) Mascherie, quei canali a forma di figure fantastiche, dai quali si precipita in aria l'aqua dei tetti.

Man sieht, der Sprechende mag er Bramante sein oder nicht, geht völlig auf eine Vollendung der Kuppel im gothischen Style ein. Er redet soweit der Text verständlich ist, im Gefühle einer sicheren Autorität. Er würde einem quadratischen (1) Vierungsthurm den Vorzug gegeben haben vor einem achteckigen, wie ihn jetzt die Baubehörden wünschten.

Theoretisch besonders lehrreich ist der zweite Abschnitt, über die Uebereinstimmung (*conformità*) des beabsichtigten Vollendungsbaues mit den bereits vorhandenenen Theilen der Kirche. Wir wollen nicht sagen, dass sich darin ein Gefühl für das echte Lebensprincip der gotischen Architektur des Nordens ausspreche; es ist vielmehr ein Meister de Renaissance, welcher *seine* Principien auf einen gothischen Bau anwendet. Wegen des Mangels aber, eines der Renaissance eigenen Structursystems, verdient die tiefe

(1) Cesariano, der sich in seinem Commentar des Vitruv öfters rühmt, Bramante als ersten Lehrer gehabt zu haben, bildet daselbst, p. 15 und 15 v. in den beiden Darstellungen des Mailänder Domes, einen quadraten Vierungsthurm, welchen Rivius in seinem deutschen Commentar zu Vitruv, p. 55 u. 57, 1548, wiederholt.

L'auteur du rapport, que ce soit Bramante ou un autre, ne saurait, on le voit, admettre que l'édifice ne soit pas terminé dans le style gothique, c'est-à-dire dans le style qui avait été suivi d'abord. Il s'exprime avec une fermeté qui indique que son autorité était hautement reconnue. La solution vers laquelle il inclinait eût été un couronnement s'élevant sur un plan carré (1), tandis que le conseil de la fabrique désirait avoir une construction octogone.

Mais, pour nous, le côté le plus instructif du rapport de Bramante est sans contredit celui qui a trait à l'harmonie nécessaire (*conformità*) entre la partie projetée et les parties déjà existantes du monument. Nous ne prétendons pas que les opinions émises contiennent le vrai principe organique de l'architecture gothique telle qu'elle a été pratiquée dans les pays septentrionaux. Ces opinions paraissent indiquer plutôt un maître de la Renaissance qui applique ses propres doctrines à un édifice gothique. Comme on a

(1) Nous rappellerons, à cette occasion, que Cesariano, qui s'est glorifié à plusieurs reprises d'avoir eu Bramante pour premier maître, consacre, dans son Commentaire sur Vitruve, deux planches, 15 et 15 v., à la cathédrale de Milan, et qu'il y représente la tour centrale de cet édifice construite *sur un plan carré*. Les deux planches de Cesariano ont été reproduites dans l'édition allemande du Vitruve par Rivius (1548), p. 55 et 57.

Kenntniss des Wesens eines solchen, wie es aus dem Gutachten des grössten Meisters dieses Baustyls hervorgeht besondere Beachtung. Er scheidet ferner den Dom in *Theile* oder *Körper;* das Mittelschiff ist der *Meisterkörper,* welcher den ganzen Bau führt; die Vierungskuppel würde den vierten Theil bilden. Auch in zwei der zur Beurtheilung vorliegenden Pläne war ein *proportionales Gesetz* angenommen, wovon die nordische Gothik vielleicht nichts wusste, nämlich die Eintheilung « *per terzo* »*;* über dem Mittelschiff von 80 braccia (Ellen) soll der Vierungsthurm 40 braccia hoch werden (1).

Befremdlich lautet auf den ersten Anblick der Vorschlag : aus allen Modellen, mit dem Guten, dass in einem jeden enthalten, und mit Hülfe ihrer Verfertiger, in Zeit von einer Stunde ein neues Modell hervorzubringen, welche das rechtige sein werde. Allein wir können nicht wissen, ob der Sprechende nicht wirklich auf eine leichte Verständigung hoffen durfte, je nach dem Ansehen, welches die verschiedenen « Ingenieri » besassen.

In der Frage der gothischen formalen Bekleidung mit Gallerien, Fenstern, Pyramiden, Wasserspeiern (*mascherie*), u. s. w., begehrt der Sprechende nicht als besonderer Kenner zu gelten, oder sieht keine der Erwähnung werthen Schwierigkeiten. Der schon ausgeführte Theil oberhalb der Sacristei erweise, ja was man zu thun habe, und noch besser möge man diese Formen entnehmen aus einigen Zeichnungen in der Dombauhütte, welche entstanden seien « in jener Zeit da der Dom erbaut wurde » (2). Es beweist dies, welches Gewicht Bramante auf die Einheit des Gebäudes, und seine Vollendung im gleichen Style in welchem er angefangen worden, legte. Nur zu oft haben Architekten in ähnlichen Fällen, im Wunsche ihre eigene Persönlichkeit hervorzuthun, gesündigt.

Wir bemerken noch zum Schlusse, dass derjenige Gesichtspunkt den Bramante den Uebrigen voransetzt, die Festigkeit des Baues anbelangt. Dieser Umstand wird uns von Nutzen sein, wenn wir zur Untersuchung einer Frage schreiten, welcher wir die grösste Sorgfalt widmen müssen. Sie betrifft ein Gebiet auf welchem die Fähigkeiten Bramante's oft angezweifelt worden sind, namentlich bei Anlass seiner Vaticanischen Bauten.

(1) Wir erinnern hierbei an das wahrscheinlich regierende Verhältniss von 1 : 2, welches in mehreren der Grundrisse Bramante's zu S. Peter vorkommt.

(2) Somit war noch am Ende des XV. Jahrhunderts der grösste Theil des Aeussern ohne die Zierformen die ihm heute seinen Charakter geben.

reproché au style de la Renaissance l'absence d'un système de structure organique, nous avons été frappé de voir chez le plus grand représentant de ce style une théorie aussi nette et aussi arrêtée que celle qu'il expose à ce sujet. Bramante divise, en outre, le monument en *parties* ou *corps.* La nef du milieu est le *maître corps,* celui qui commande tout l'édifice, tandis que la flèche constitue le quatrième corps. Nous remarquons de plus que, dans deux des modèles examinés, il est question de *lois proportionnelles,* inconnues, ce semble, au gothique des pays septentrionaux : nous voulons parler de la division « *par terzo* ». Au-dessus de la grande nef, qui a 80 brasses de hauteur, devait s'élever la tour de la croisée, qui en aurait eu 40 (1).

On sera peut-être un peu étonné en voyant Bramante proposer de prendre dans les divers modèles ce que ceux-ci contenaient de bon, et de faire en une heure, avec le concours des auteurs de ces modèles, un excellent projet. Mais il convient d'observer que l'auteur du rapport était peut-être en droit d'espérer qu'un accord s'établirait facilement entre les différents ingénieurs, selon le degré d'autorité dont chacun jouissait.

Quant à la forme du revêtement gothique à l'extérieur de la construction projetée, revêtement qui devait se composer de galeries, de fenêtres, de pinacles, de gargouilles (*mascherie*), etc., Bramante ne juge pas utile de proposer des combinaisons imaginées par lui-même. Il renvoie aux parties déjà existantes au-dessus de la sacristie, et surtout à quelques dessins conservés par la fabrique et datant de l'époque à laquelle le dôme avait été construit, ces dessins fournissant les indications nécessaires (2). Cela prouve que l'unité de l'édifice et son achèvement, d'après le style dans lequel il avait été commencé, importent plus à Bramante que la satisfaction trop fréquente chez les architectes de faire valoir des idées personnelles au détriment de l'œuvre.

Remarquons, en terminant, que Bramante insiste avant tout sur les conditions nécessaires à la solidité de l'édifice. Ce fait nous sera précieux lors de l'examen d'une question que nous aurons à traiter avec le plus grand soin, car il s'agit d'un point à propos duquel les capacités de Bramante sont assez généralement mises en doute. Les accusations auxquelles nous faisons allusion se sont précisément produites à l'occasion des monuments élevés par Bramante autour du Vatican.

(1) Rappelons ici le rapport de 1 : 2, rapport fréquent dans plusieurs des plans de Bramante pour Saint-Pierre.

(2) Il semble résulter de cette dernière indication qu'à la fin du XVe siècle la majeure partie de l'ornementation extérieure, qui aujourd'hui imprime au monument son caractère, n'était pas encore exécutée.

Und gerade ist das Studium der Entwürfe zum Neubau der berühmtesten dieser Vatikanischen Bauten, der Peterskirche, Hauptzweck unserer Arbeit. Zu diesen Entwürfen nun gehen wir über.

Or, c'est l'étude des projets pour la reconstruction du plus célèbre de ces monuments, la basilique de Saint-Pierre, qui est le but même de notre travail. Nous passons maintenant à l'étude de ces projets.

KRITISCHE UNTERSUCHUNG

DER

BIS ZUM TODE RAPHAELS ENTSTANDENEN ENTWÜRFE

UND

BESCHREIBUNG DER 55 TAFELN

DIESES BANDES

ÉTUDE ET ANALYSE

DES

PROJETS ANTÉRIEURS A LA MORT DE RAPHAEL

ET

DESCRIPTION DES 55 PLANCHES

DE CE VOLUME

WICHTIGE ANZEIGE

Kurz vor dem Erscheinen der vierten Lieferung dieses Bandes entdeckten wir neue Dokumente, welche die Grenzen des zu erforschenden Gebietes betræchtlich erweiterten, und uns nœthigten eine Anzahl der für den zweiten Band bestimmten Skizzen in den ersten herüberzunehmen, und zwischen den Blættern der fünften Lieferung einzuschalten.

In Folge des neugewonnenen Materials wurde es uns unmœglich in diesem Bande die Geschichte des Baues bis zum Tode Raphaels fortzuführen, wie wir es zuvor angekündigt hatten; trotzdem wir die Zahl der Tafeln, zuerst auf fünfundvierzig berechnet, auf fünfzig und zuletzt auf fünfundfünfzig ausdehnten, worunter zwei Doppeltafeln. Der Text wird wohl bis zur Zeit von Raphaels Tod weitergeführt werden, zahlreiche Skizzen aber, und zwar manche von den allerfrühesten, kœnnen erst im zweiten Bande wiedergegeben werden.

Obgleich die Zahl der Tafeln somit um mehr als ein Fünftel, die der Figuren in einem noch betræchtlicheren Verhæltniss vermehrt worden sind, ferner sæmmtliche Exemplare in Anbetracht des Charakters der Arbeit auf geschœpftem Papiere gedruckt wurden, ist der Preis des Werkes bis zur Vollendung des ersten Bandes für unsere Subscribenten der alte geblieben.

AVIS IMPORTANT

Au moment où allait paraître la quatrième livraison de ce volume, nous avons découvert de nouveaux documents qui étendaient les limites du terrain à explorer, et qui nous ont forcé de comprendre dans le premier volume une série d'études destinées au second. Nous avons dû intercaler ces études parmi les planches dont se compose la dernière livraison.

Cet accroissement de matériaux qui portait principalement sur la phase des premières études pour la reconstruction de Saint-Pierre, phase si intéressante, nous a empêché de retracer dans ce volume l'histoire de l'édifice jusqu'au moment de la mort de Raphaël, ainsi que nous en avions exprimé l'intention. Le nombre des planches, qui était d'abord de quarante-cinq, puis de cinquante, a été porté à cinquante-cinq, parmi lesquelles il y en a deux de grandeur double. Le texte seul embrassera l'époque fixée primitivement. De nombreuses études se rapportant surtout à la première époque ne pourront figurer que dans le second volume.

Quoique le nombre des planches ait été ainsi augmenté de plus d'un cinquième, et que celui des figures l'ait été dans une proportion plus large encore; quoique, à cause de la nature du sujet traité, nous ayons jugé nécessaire de tirer entièrement notre ouvrage sur papier de Hollande, le prix restera le même pour les souscripteurs, jusqu'à l'achèvement du premier volume.

CHRONOLOGISCHE

REIHENFOLGE DER ENTWÜRFE

Die Darstellung der Studien für den Neubau der Peterskirche, in der Reihenfolge ihrer Entstehung, war selbstverständlich unser beständiges Ziel. Dies aber zu erreichen, ist uns nur annähernd gelungen. Die Unregelmässigkeit der wiederzugebenden Originalskizzen, die Nothwendigkeit, in ihrer Zusammenstellung die künstlerische Erscheinung nicht ganz preiszugeben, war die erste Schwierigkeit. Hierzu gesellte sich das oben erwähnte plötzliche Hinzukommen neuer Studien.

War nun diese Störung in der chronologischen Reihenfolge der Skizzen zu bedauern, so mussten wir uns freuen, dass eine so wichtige Aufklärung doch noch rechtzeitig erfolgte. Sie gestattete uns nicht nur mehrere Irrthümer zu vermeiden und Widersprüche zu lösen, sondern auch *in der Beschreibung der Figuren* wenigstens eine Ordnung zu befolgen, die der Wirklichkeit mehr entsprechen dürfte als wir es zu hoffen berechtigt waren (1).

Anstatt also die Tafeln in der Reihe ihrer Aufeinanderfolge zu beschreiben, werden wir nun die *einzelnen Figuren in chronologischer Reihe* besprechen und jeder eine Nummer geben. Ein Verzeichniss der Tafeln, mit Erwähnung der auf jeder derselben enthaltenen Figuren, wird es ermöglichen, sofort die Nummer zu finden unter welcher die Beschreibung einer jeden Figur enthalten ist.

Angabe des Verfahrens und der Mittel nach welchen die chronologische Eintheilung der Zeichnungen vorgenommen wurde.

I

Einer ersten Gruppirung unterlagen diejenigen Blätter, deren Verfertiger mit Sicherheit ermittelt

(1) Wir glauben bemerken zu sollen, dass die seit Erscheinen unserer Notizen oder unserer drei ersten Lieferungen von Einigen versuchten Verbesserungen, in der Datirung der Zeichnungen und Bestimmung ihrer Autoren, auf grössere Abwege führten als dies bei unseren ursprünglichen Annahmen der Fall war. Die Berichtigungen hingegen einiger von uns früher ausgesprochenen Ansichten sind, als die Ergebnisse eigener weitergehender Forschungen, jedes Mal von uns selbst zuerst gegeben worden. Sie bezogen sich auf Punkte,

CLASSEMENT

DES DESSINS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

Il est à peine besoin de dire que la reproduction des dessins pour la réédification de Saint-Pierre dans leur ordre chronologique a été une de nos principales préoccupations. Il ne nous a été donné d'atteindre notre but que d'une façon approximative. L'irrégularité des esquisses originales et la nécessité de ne pas sacrifier entièrement, par une juxtaposition souvent nécessaire, une certaine harmonie dans la distribution, étaient une première difficulté. A celle-ci vint se joindre la découverte subite des importants documents dont il vient d'être question.

Si ce nouveau trouble apporté dans la publication des dessins par ordre chronologique doit être regretté, nous devons nous féliciter de ce que des éclaircissements d'un tel intérêt se soient présentés en temps utile. Ces éclaircissements nous ont permis, non-seulement d'éviter plusieurs erreurs et de résoudre plusieurs contradictions, mais de suivre, *du moins dans la description des figures*, un ordre approchant beaucoup plus de la réalité, que nous n'étions en droit de l'espérer (1).

A la place du *classement chronologique des planches* devenu impossible, nous donnerons la description *chronologique des dessins* séparément et selon leur rang d'âge, en donnant à chacun un numéro. Un répertoire de toutes les planches avec la mention de tous les dessins contenus dans chacune d'elles permettra de trouver aussitôt sous quel numéro chaque dessin a été décrit.

Indication des procédés et moyens par lesquels le classement chronologique des dessins a été entrepris.

I

Les feuilles dont les auteurs avaient pu être déterminés avec certitude ont fourni un premier grou-

(1) Nous ferons observer, comme circonstance atténuante pour nous, que les classements essayés par d'autres depuis la publication de nos *Notizen* ou depuis celle des trois premières livraisons du présent volume, conduisaient, avec leurs prétendues améliorations, à des écarts beaucoup plus considérables que ceux que nous avons pu constater dans notre premier travail. Les rectifications que nous avons été à même d'apporter à quelques-unes des opinions énoncées par nous primittivement ont été toutes le résultat de nos propres

werden konnten. Die *theilweise* bestehende Klassifizierung der in den Uffizien vorhandenen Blätter nach ihren Autoren, gewährte hierbei einen Ausgangspunkt und eine Art Rahmen (1).

II

Die wenn auch spärlichen Angaben der Schriftsteller über die Vorbereitungen zum Baue und dessen Entstehung müssen ebenfalls, und so lange sie nicht als irrthümlich erkannt werden, Berücksichtigung finden.

III

Fernere feste Anhaltspunkte ergeben sich seit dem eigentlichen Anfange des Baues, durch die Ausführung einzelner Theile oder durch Umänderungen in denselben, welche für alle ferneren Bau-Absichten bindend wurden.

Hier kommt vor Allem in Betracht, dass die von Bramante erbauten Kuppelpfeiler mit Ausnahme eines Punktes in ihrer alten Gestalt erhalten sind. Dieses, weder von Architekten noch von Kunsthistorikern seit Vasari geahnte Faktum hatten wir das Glück in unseren Notizen zum ersten Male festzustellen (2).

Je nach der Gestalt der Kuppelpfeiler (*Piloni*) zerfallen somit alle Studien für S. Peter in zwei Categorien.

1° Studien vor der Grundsteinlegung, 18. April 1506.
2° Studien nach derselben.

Sie bilden unter den Entwürfen Bramante's selbst einen ebenso wichtigen Scheidepunkt :

a) Durch ihre Gestalt und ihre Maasse.

welche von den Herren Redtenbacher und Jovanovits nicht angefochten worden waren.

(1) Mit Ausnahme einiger Blätter, aus der Sammlung Vasari's stammend, auf welche Letzterer die Namen der Künstler in schöner druckartiger Aufschrift verzeichnet hat, ist die bei Weitem überwiegende Anzahl der Blätter ohne Angabe der Verfasser, und wurden diese hauptsächlich durch die « Handschrift » der darauf befindlichen Anmerkungen ermittelt.

Es ist diese keineswegs leichte Arbeit zum grossen Theil das Verdienst der Commentatoren des Vasari (edit. Le Monnier), namentlich des am 6. März 1879 verstorbenen Conservators Cav. Carlo Pini. Ihm verdanken wir persönlich die erste Anleitung zu dem Studium dieser Blätter, und es ist uns ein Bedürfniss nochmals an seine während vierzehn Jahren erprobte unermüdliche Gefälligkeit, Liebenswürdigkeit und Freundschaft, im Briefwechsel sowohl als im persönlichen Verkehr, mit Dankbarkeit zu erinnern.

(2) Es geht dies aus dem Seite 6, 14 und 28 Gesagten hervor.

pement. Dans cette voie, la classification par auteurs, classification déjà appliquée à une partie des dessins conservés aux Uffizi, nous offrait un point de départ et un premier cadre (1).

II

Les récits, bien qu'incomplets, des historiens de l'art sur les préparatifs faits en vue du monument et sur l'exécution de ce monument, sont utiles et pris en considération tant que l'inexactitude n'en est pas prouvée.

III

Une fois l'érection même du monument commencée, nous rencontrons de nouveaux points de repère dans l'exécution de certaines parties, ou dans certaines modifications qui y furent apportées et qui devenaient des données immuables pour tous les projets ultérieurs.

Ainsi, la construction, par Bramante, des piliers de la coupole (*piloni*), à part les tabernacles, avec leur contour actuel, est un point d'une importance capitale. Depuis Vasari, tous les architectes ou écrivains ont admis que les piliers de Bramante avaient été remplacés par les piliers actuels. Dans nos *Notices* nous avons été assez heureux pour pouvoir rétablir la vérité sur ce fait (2).

La forme des piliers de la coupole (*piloni*) divise donc toutes les études exécutées pour Saint-Pierre en deux catégories :

1° Projets antérieurs à la pose de la première pierre, pose qui eut lieu le 18 avril 1506;
2° Projets postérieurs à cette date.

Parmi les projets de Bramante lui-même, ces piliers forment un point de séparation tout aussi tranché :

a) Par leur forme et leurs dimensions,

recherches, et portent sur des points que n'avaient point contestés MM. Redtenbacher et Jovanowits.

(1) A l'exception d'un certain nombre de feuilles, provenant de la collection de Vasari et sur lesquelles celui-ci avait tracé les noms des auteurs en caractères semblables à ceux de l'imprimerie, la grande majorité des feuilles ne porte aucune indication. C'est par l'écriture des annotations autographes que, graduellement, un grand nombre de noms d'auteurs ont pu être fixés. Ce travail difficile et méritoire est en grande partie l'œuvre des commentateurs de Vasari (édit. Le Monnier) et principalement du Cav. Carlo Pini, décédé le 6 mars 1879. C'est à lui que je suis redevable des premières indications qui m'ont facilité l'étude de ces feuilles, et j'éprouve le besoin de rappeler avec reconnaissance la complaisance inaltérable et l'amitié que, pendant quatorze années, il m'a témoignées, soit dans ses lettres, soit dans ses rapports personnels.

(2) Cela résulte de ce qui est dit p. 6, 14 et 28.

b) Durch die Spannung ihrer Bogen welche 103 Palmen beträgt.

Wo also diese Spannung zum Beispiel auf 101 oder 105 Palmen angegeben ist, haben wir Studien, die älter als der endgültige Entwurf sein müssen, und die, *a fortiori*, nicht Werke der Nachfolger Bramante's sein können.

IV

Von den früheren Studien Bramante's darf zwar nicht mit Sicherheit, wohl aber bis auf Weiteres mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass je mehr die Elemente einer Studie von denen des endgültigen Entwurfs sich unterscheiden, desto früher auch diese Studie entstanden sei.

V

Umgekehrt ist bei manchen nach der Grundsteinlegung entstandenen Studien die Voraussetzung berechtigt, dass je abweichender vom endgültigen Entwurfe sie sind, desto später sie zu datiren wären.

VI

Für die Eintheilung der zahlreichen Studien Antonio da Sangallo's besitzen wir drei Anhaltspunkte :

Der Erste ist sein *Memoriale,* d. h. der Entwurf zu einem Bericht an den Papst, über die Bauleitung Raphaels, ein Bericht der möglicher Weise nie überreicht wurde.

Der zweite, sehr wichtige, ist die durch Antonio vorgenommene Erhöhung des Fussbodens der Kirche um mindestens 13 1/2 Palmen, d. h. 3^m,15. Sie hatte zur Folge :

a) Die Zumauerung der Nischen von 40 Palmen in den Kuppelpfeilern Bramante's und überall wo solche sich vorfanden, und die Anbringung der jetzigen Tabernakel an den betreffenden Stellen.

b) Das Reduciren der Arkaden in den Umgängen von 40 auf 24 Palmen.

c) Das Aufgeben der gekuppelten Säulenstellungen zwischen den Apsiden und ihren Umgängen.

d) Das Verschwinden der zeitweise für die grosse innere Ordnung beabsichtigten Piedestale.

b) Par l'ouverture des arcs qui les relient, ouverture qui est de 103 palmes.

En conséquence, partout où cette ouverture sera de 101 pal. ou de 105 pal., par exemple, nous serons en présence d'études antérieures au projet définitif : *a fortiori,* ces études ne pourront appartenir à aucun des successeurs de Bramante.

IV

Parmi les premières études de Bramante, il sera permis d'admettre, sinon comme certaine, du moins jusqu'à preuve du contraire, comme probable, que plus une étude différera du projet définitif, plus elle remontera à une époque reculée.

V

Parmi les études postérieures à la pose de la première pierre, au contraire, plus une étude s'éloignera du projet définitif de Bramante, plus on devra présumer que son origine est récente.

VI

Pour le classement des nombreux projets d'Antonio da Sangallo, nous possédons trois points de repère :

Le premier est son *Memoriale* ou projet de rapport au Pape, concernant la marche des travaux sous la direction de Raphaël. Nous ignorons si ce rapport fut jamais remis à son destinataire.

Le deuxième point de repère, très-important, est l'exhaussement du sol de la nouvelle église. Cet exhaussement mesure au moins 13 pal. 1/2, soit 3^m15. Il fut exécuté par Antonio et eut les conséquences suivantes :

a) On dut remplacer les niches de 40 pal., dans les piliers de la coupole et dans le reste du plan de l'église, par de la maçonnerie et par les tabernacles actuels;

b) On réduisit à 24 pal., dans les pourtours, les passages de 40 pal.;

c) On supprima les colonnes accouplées qui établissaient une communication entre les absides et les pourtours ;

d) L'emploi de piédestaux pour le grand ordre intérieur fut désormais impossible.

Diese Erhöhung des Fussbodens scheint bis jetzt von Niemanden bemerkt worden zu sein (1).

Der dritte Anhaltspunkt für die Entwürfe Antonio's ist das noch vorhandene Modell und die Stiche desselben von Antonio Labacco, der das Modell ausführte.

VII

Das genaue Auftragen der Skizzen nach den Maassen ist oft von grossem Nutzen um das Altersverhältniss zweier Studien festzustellen; ebenso der Versuch sie zu ergänzen.

VIII

Es giebt ferner Zeichen, die zwar dem Kunsthistoriker entgehen können, die aber für den an das Entwerfen gewöhnten Architekten entscheidend sind. Sie dienen besonders zur Bestimmung des relativen Alters einer Studie im Verhältniss zu einer anderen. Es ist zuweilen ein wenig bemerkbares Detail, ja ein Federstrich, oder auch der Unterschied zwischen dem *Suchen eines Motivs* und dem *Aufskizziren eines schon gefundenen Motivs.*

IX

Das Vorkommen einer Skizze auf der Rückseite von einer anderen ist nicht in allen Fällen ein Beweis, dass beide Studien chronologisch aufeinander folgen.

X

Es ist die Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass einige derselben Gedanken in verschiedenen Phasen des Entwickelungsganges wiederkehrten.

XI

Endlich wird man darauf geführt, unter den Bramante'schen Entwürfen wie eine Doppelströmung anzunehmen. Bramante legt immer neue, nach allen Seiten vollständig entwickelte Bauentwürfe vor. Einige davon mochten selbst für einen Julius zu gewaltig sein. Bramante ist dann genöthigt sie zu

1) Diese aus den Zeichnungen Antonio's mit Sicherheit von uns erschlossene Thatsache lässt keiner der von uns bis jetzt zu Gesichte gekommene Schriftsteller vermuthen. Im Jahre 1869 wollte H. Sarti, einer der Architekten von S. Peter, nicht daran glauben, bis wir ihn mittelst der Zeichnungen überzeugten. Auf diesen wichtigen Umstand werden wir ein besonderes Kapitel verwenden.

Cette opération de l'exhaussement de tout le sol du temple paraît n'avoir été soupçonnée par personne jusqu'ici (1).

Le troisième point de repère pour les projets d'Antonio, c'est le fameux modèle qui existe encore, et qu'a gravé Antonio Labacco, l'exécuteur même du modèle.

VII

Pour établir l'âge relatif d'une étude, il est parfois utile de la mettre au net, en la dessinant d'après les cotes inscrites, et d'essayer de la compléter.

VIII

Nous achèverons l'énumération des moyens qui nous ont permis de classer chronologiquement les études, en rappelant que l'âge relatif de deux études peut souvent être fixé, pour l'architecte, par la présence d'un détail peu apparent, par un simple trait de plume qui échapperait à l'historien de l'art, étranger à la pratique de l'architecture.

IX

Ainsi, par exemple, de ce qu'une esquisse se trouve au revers d'une autre, on ne peut pas toujours conclure que les deux études se suivent chronologiquement.

X

Il semble, ensuite, qu'une même idée se soit présentée à l'artiste plusieurs fois et dans des phases différentes de l'élaboration des projets pour le monument.

XI

Enfin, on est conduit à admettre que, dans les études de Bramante, il exista comme un double courant. Le grand architecte revient constamment à la charge avec de nouvelles conceptions, présentées avec tout le développement organique dont elles sont susceptibles. Plusieurs d'entre elles semblent avoir effrayé la fougue

(1) Si ce fait ne ressortait, de la façon la plus évidente, des dessins mêmes d'Antonio, il ne nous serait révélé par aucun auteur. En 1869, M. Sarti, l'un des architectes de la basilique vaticane, ne voulait pas y croire avant que nous l'eussions convaincu en mettant sous ses yeux les photographies des dessins d'Antonio. Nous aurons à revenir, dans un chapitre spécial, sur ce fait si marquant.

reduciren, versucht aber dabei das Wesentliche der Innenwirkung zu retten. Endlich siegt der unermüdliche Meister mit seinem endgültigen Entwurf, der, wenn auch reducirt, immerhin von noch nie dagewesener Majestät ist.

Gleichwohl genügten diese Mittel bei einigen wenigen Studien nicht, und wir konnten bis jetzt bei diesen keinen gehörigen Aufschluss über ihre genauere Entstehungszeit erlangen, entweder weil sie auf verschiedene Bauzeiten passten und keine entscheidenden Merkmale boten, oder aber weil unsere Kenntniss aller Phasen, die der Bau während seiner Entstehungs- sowohl als während seiner Ausführungsperiode durchgemacht hat, überhaupt noch lückenhaft ist.

Selbst für die Anfangsperiode der Bramante'schen Thätigkeit war dies zuweilen der Fall. Einigen der Studien Bramante's konnten wir nicht mit Gewissheit ihren Platz in der Reihe seiner Arbeiten anweisen.

Unter so schwierigen und verwickelten Verhältnissen schien es uns vor allem geboten, dem Gedächtniss und Verständniss des Lesers durch möglichste Klarheit der Darstellung zu Hülfe zu kommen. Wir haben daher die zahlreichen Studienfragmente in *Gruppen eingereiht. Jede dieser Gruppen entspricht einer der Phasen des Gedankenganges der am Baue betheiligten Meister.*

Angabe des in Betracht zu ziehenden Quellen-Materials

Dasselbe besteht aus :

1) Nachrichten der Schriftsteller, Urkunden und Briefen.

2) Originalzeichnungen der Architekten nebst aufgeschriebenen Randnotizen.

3) Baurechnungen.

Die Quellen der ersten Categorie bedürfen stets der genauesten Controle, und sind weit entfernt die gewünschte Aufklärung zu bieten. Da wo sie den von den Baustudien gelieferten Schlüssen widersprechen, werden wir immer Letzteren mehr Vertrauen schenken. Seit Serlio Condivi und Vasari haben die meisten Autoren bis jetzt nur die Aussagen dieser Schriftsteller wiederholt oder sie in andere Worte gekleidet, ohne Neues von Belang hinzufügen zu können, ein Beweis wie unvollkommen unsere Nachrichten sind.

même d'un Jules II. Alors, obligé de procéder à des amputations énergiques, Bramante cherchait à conserver intact l'effet dominant de la composition intérieure de l'édifice. Enfin, pourtant, le vaillant et infatigable maître faisait adopter son plan définitif qui, bien que réduit, était ce qu'on avait vu encore de plus majestueux au monde.

A l'égard d'un petit nombre d'études, toutefois, les moyens que nous venons d'indiquer n'ont pas suffi pour nous fixer d'une manière précise sur la place qui devait leur être assignée dans le classement chronologique. Ou bien ces études ne présentaient pas de signes assez caractéristiques, et pouvaient s'appliquer à plusieurs des phases que traversa le monument; ou bien notre connaissance de toutes ces phases n'est pas encore assez complète pour déterminer le moment précis de l'esquisse.

Même pour la période des premières études de Bramante, les renseignements que nous possédons ne suffisent pas à mettre chacune de ses esquisses à la place qui lui revient.

On comprendra donc qu'en face d'une situation si difficile et si compliquée, il importait avant tout de venir en aide à la mémoire du lecteur et de lui faciliter l'intelligence du sujet par une exposition des faits aussi claire que possible. Voilà pourquoi nous avons réuni les nombreuses études en groupes. Chacun de ces groupes correspond à l'une des phases que traversait l'esprit des maîtres successifs.

Indication des Matériaux et des Sources d'information

Nous possédons :

1° Des récits dus à plusieurs auteurs, des actes (brefs, etc.) et des lettres;

2° Des dessins originaux, souvent annotés par les maîtres eux-mêmes;

3° Des comptes de bâtiment.

La première catégorie de renseignements, bien incomplète, doit être constamment soumise au contrôle le plus sévère. Quand elle se trouve en contradiction avec les documents de la seconde catégorie, nous ajouterons toujours plus de foi à ces derniers. La plupart des écrivains n'ayant fait que répéter ou déguiser sous une autre forme les assertions de Serlio, de Vasari et de Condivi, on peut s'imaginer combien les renseignements de la première catégorie présentent de lacunes.

Die Dokumente der zweiten Categorie sind nicht minder lückenhaft, aber sie entspringen denn doch aus der unmittelbarsten Quelle, aus dem schaffenden Geiste der Künstler selbst.

Baurechnungen werden uns geliefert:

1) Durch den Band der Abschriften, die für Papst Alexander VII. gemacht wurden (1) und aus welchem Fea zuerst einige wenige Auszüge mitgetheilt hat.

2) Durch die so verdienstvollen neuesten Forschungen von H. E. Müntz (2).

Zeichen an welchen man eine Studie für S. Peter erkennen kann.

Um eine Skizze oder Zeichnung als eine Studie für den Neubau von S. Peter erklären zu können, muss sie eines der folgenden Kennzeichen aufweisen.

1) Es müssen Theile der alten Basilika vorhanden sein, an welche sich die Studie des Neubaues anschliesst, und welche den Ausgangs- und Anhaltspunkt für letztere bilden.

2) Es müssen sich die Abmessungen denen der alten Basilika, oder denen des Neubaues nähern.

3) Es müssen einzelne Theile des Neubaues, oder eine ganz sichere Studie für denselben, in Form und Maassen vorhanden sein, in welchem Falle dann andere Theile *mit bedeutenden Abweichungen* vorkommen dürfen.

4) Es müssen die Zeichnungen durch gleichzeitige Aufschriften als Studien für S. Peter bezeichnet sein.

5) Capellen oder Kirchen, in welchen ein Theil durch die Tribuna des Rossellino gebildet wird, sind auch als Vorstudien für den Neubau von S. Peter zu betrachten.

Obgleich die bis jetzt ermittelten *vorbereitenden* Studien für den Neubau von S. Peter von verschiedenen Händen gezeichnet sind, und trotz der Mannigfaltigkeit der Ideen und Anlagen, haben die meisten untereinander eine gewisse Familien-Aehnlichkeit, welche uns zwingt sie als Aufzeichnungen der Gedanken desselben Meisters anzusehen. Wir haben daher bis jetzt unter den sicheren Studien für S. Peter keine mit Gewissheit als die Arbeit eines der Mitbewerber Bramante's erkennen können.

Wohl giebt es ein dem Fra Giocondo zugeschriebenen Grundriss, er bietet aber Schwierigkeiten auf welche wir zurückkommen werden.

(1) Mss. Chigiano. H. 11, 22.
(2) Les Arts à la Cour des Papes : Paris, vol. I, 1878; vol. II, 1879.

Les documents de la deuxième catégorie offrent tout autant de lacunes, mais, du moins, ils procèdent de la source la plus immédiate, de l'âme créatrice des artistes mêmes.

Des comptes de bâtiment sont fournis :

1° Par le volume de copies que fit faire Alexandre VII (1), et dont Fea n'a donné que de rares extraits;

2° Par les belles et récentes recherches de M. E. Müntz (2).

Signes d'après lesquels on peut reconnaître une Étude pour Saint-Pierre.

Un croquis ou un dessin ne peut être regardé comme une étude pour Saint-Pierre que dans un des cas suivants :

1° Il faut que l'on y voie une partie de l'ancienne basilique, constituant un point de départ autour duquel vient se grouper l'étude pour le nouvel édifice.

2° Il faut qu'une partie des dimensions se rapproche de celles de l'ancien édifice ou du nouveau.

3° Il faut que quelques parties du nouvel édifice ou de projets authentiques pour celui-ci se trouvent contenues dans l'étude, qui, dans ce cas, peut présenter dans d'autres parties *des différences considérables.*

4° Il faut que les dessins soient désignés par des inscriptions contemporaines comme étant des études pour Saint-Pierre.

5° Les chapelles ou églises, dont une partie reproduit la tribune de Rossellino, doivent être également désignées comme des études pour Saint-Pierre.

Quoique les études *préparatoires* pour Saint-Pierre qu'il nous a été donné d'examiner soient dessinées par des artistes différents, la plupart d'entre elles, malgré la diversité de la conception et de la disposition, ont un certain air de famille qui permet de les considérer, jusqu'à nouvel ordre, comme l'expression de la pensée d'un même maître. Nous n'avons pu encore en trouver aucune dans laquelle on soit autorisé à reconnaître positivement l'œuvre d'un des concurrents qu'aurait eus Bramante.

Il existe bien un plan attribué à Fra Giocondo, mais ce plan présente des difficultés sur lesquelles nous aurons à revenir plus tard.

(1) Mss. Chigiano. H. 11, 22.
(2) Les Arts à la cour des Papes. Vol. I, 1878; vol. II, 1879.

ERSTER VERSUCH

EINES NEUBAUES DER PETERSKIRCHE

UNTER NICOLAUS V. UND PAUL II.

NICOLAUS V. war der erste Papst, der den Neubau von S. Peter in Rom unternahm.

Es ist nicht unsere Absicht, an dieser Stelle eine Wiederherstellung seiner Bauabsichten für den Vatikanischen Palast und für die ehrwürdige Basilika Constantins nach der bekannten Beschreibung Gianozzo Manetti's zu versuchen (1). Wir beschränken uns auf die Angabe dessen, was für das Verständniss der gegenwärtigen Arbeit nothwendig ist.

Man weiss, dass der Tod Nicolaus V. seinen grossartigen Unternehmungen ein Ende machte, und es wurde bisher angenommen, dass nur die Tribuna der neuen Basilika, nach den Plänen Bernardo Rosselino's erbaut, bloss drei Ellen hoch, 1,75m, noch zur Zeit Julius II. hinter der Apsis der alten Basilika zu sehen war.

Ueber die Grösse dieser Tribuna, ihre Gestalt und genaue Entfernung von der alten Basilika wusste man nichts; so kam es, dass, als wir das erste Dokument, welches hierüber Aufschluss geben sollte, fanden (die Bramante'sche Rothschrift. Studie D, Bl. 9, 10, 11), wir die hierauf bezüglichen Theile eine Zeit lang gar nicht erkannten (2).

Ebensowenig wusste man, dass diese Fundamente zur Erbauung eines gewaltigen provisorischen Chores benutzt worden waren, das bis 1585 stehen blieb (3). Dies konnten wir in unseren *Notizen* feststellen (4).

In neuester Zeit haben die so interessanten Forschungen des H. E. Müntz auch über diese Periode mehrere neue Thatsachen an's Licht gebracht, welche von grosser Wichtigkeit für das Verständniss einiger Punkte sich erweisen (4).

Vor Allem hat H. Müntz festgestellt, dass Vasari recht hatte und *Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli, genannt Rossellino,* wirklich der Bau-

(1) Siehe den Text Manetti's bei Muratori, R. I. Scriptores. III. 2. Theil p. 932, ff., — und bei Müntz, *les Arts*..., I, p. 339, ff.

(2) Notizen, p. 8.

(3) Mignanti II, 15 schrieb noch 1867: Bramante liess die wenigen Palmen, Mauerwerk, fünfzig Jahre früher auf Befehl Nicolaus V. erbaut, abtragen.

(4) Ital. Uebersetzung im Buonarruoti. Rom, 1868, Nr. 7 und 9. Nota zur 4. Periode. Wir waren jedoch damals noch geneigt diesen Chor statt dem Bramante irrthümlich dem Peruzzi zuzuschreiben.

PREMIER ESSAI

DE RECONSTRUCTION DE SAINT-PIERRE

SOUS NICOLAS V ET PAUL II.

NICOLAS V fut le premier pape qui entreprit la reconstruction de Saint-Pierre de Rome.

Nous n'avons pas l'intention de refaire ici le récit bien connu de Giannozzo Manetti (1) ni de chercher à restituer le vaste projet de construction que formait le pape pour le palais du Vatican et la vénérable basilique de Constantin. Nous nous contenterons d'en rappeler ici ce qui est nécessaire pour comprendre le présent ouvrage.

On sait que la mort arrêta les grandioses entreprises de Nicolas V. La seule partie de la nouvelle basilique qui fût visible était la tribune construite d'après les plans de Bernardo Rossellino, et qui existait encore sous le règne de Jules II, derrière l'abside de l'ancienne basilique, ne dépassant cependant pas la hauteur de trois *braccia* (1m,75). Telle était l'opinion généralement reçue jusqu'ici.

On ne connaissait ni la grandeur ni la forme de cette tribune; on ne savait pas non plus à quelle distance exacte elle se trouvait de la basilique constantinienne. Aussi nous arriva-t-il, en retrouvant le document qui, le premier, nous apporta de nouveaux renseignements (l'étude à la sanguine de Bramante D, pl. 9 et 10), de ne pas reconnaître d'emblée les parties qui se rapportent à la tribune de Rossellino (2).

On ne savait pas davantage que ces fondations avaient servi à l'érection d'un immense chœur provisoire qui resta debout jusqu'en 1585 (3). C'est ce que nous avons établi dans nos *Notices* (4).

Tout récemment, les intéressantes recherches de M. Eugène Müntz ont mis au jour un certain nombre de faits relatifs à cette période et qui jettent une vive lumière sur plusieurs questions restées obscures.

Avant tout, M. Müntz a prouvé que l'architecte de Nicolas V s'appelait, non pas, comme on l'a souvent dit dans ces derniers temps, *Bernardo di Lorenzo,* mais

(1) Voyez le texte de Manetti dans Muratori, R. I. Scriptores, t. III, 2e partie, p. 932 et dans Müntz, les Arts à la cour des papes, t. I, p. 339.

(2) Notizen, p. 8.

(3) Mignanti écrivait encore en 1867: Bramante fit démolir les murs, hauts de quelques palmes, qui avaient été construits cinquante ans auparavant sur l'ordre de Nicolas V.

(4) Traduction italienne dans le Buonarruoti, Rome, 1868, n° 7 et 9. Note de la quatrième période. Toutefois, nous étions alors disposé à attribuer ce chœur à Peruzzi et non à Bramante.

meister Nicolaus V. war, und nicht *Bernardo di Lorenzo*, wie oft in neuerer Zeit angenommen worden war (1).

Dann hat H. Müntz festgestellt, dass die Arbeiten an der Apsis des Rossellino (*la tribuna di S. Piero*, oder *la tribuna grande che N. S. fa fare a San Piero*) unter Paul II. wieder eine Zeitlang aufgenommen wurden (2), und endlich die unerwartete Thatsache gefunden, dass unter den Meistern, welche Paul II. hierbei beschäftigte, Giuliano da Sangallo sich befand (3). Dieser Umstand, wie wir schon angedeutet (4), giebt uns mehr Aufklärung über die Verhältnisse dieses Meisters zum Neubau der Peterskirche und zu Bramante.

Ferner giebt er eine Anzahl Rechnungen welche zu dem Schlusse berechtigen, dass die unter Nocolaus V. ausgeführten Arbeiten für die Basilika Rossellino's beträchtlicher sein mussten als die bloss *drei Ellen* hohe Apsis.

Es führt uns dieser Umstand zur näheren Untersuchung eines andern Punktes.

In der oben erwähnten Studie Bramante's (Bl. 9, 10) sieht man die Apsis Rossellino's durch einen Chor und Kreuzarme verlängert. Ueber den Sinn dieser Verlängerungen waren wir bis jetzt im Unklaren. Nun aber dürfen wir zwei Vermuthungen aufstellen, welche von der Wahrheit wohl nicht entfernt sein werden.

Die an die Apsis zunächst anstossenden Theile werden Fundamentmauern darstellen, welche Rosselino oder die Baumeister Paul II. gelegt hatten. Mochten sie auch vielleicht nicht bis zur Terrain-Oberfläche geführt, ja möglicher Weise wieder mit Erde bedeckt worden sein, man musste darauf Rücksicht nehmen.

Die entfernteren Theile dagegen befinden sich an Stellen, wo Bauten standen wie die Rundkapelle der S. Petronilla, die erst zu Bramante's Zeit beseitigt wurden; sie müssen daher eine andere Bedeutung haben. Hier liegt die Vermuthung nahe, es seien dies Ueberbleibsel eines von einem andern Meister herrührenden Entwurfs für den Neubau, ein Entwurf den Bramante bei seinem eigenen Plane in Betracht zu ziehen hatte.

Dass hier an Giuliano da Sangallo zu denken sei, wird sowohl aus dem bisher Bekannten als aus den Aufschlüssen des H. Müntz sehr wahrscheinlich. Ob

(1) Eugène Müntz. Les Arts à la Cour des Papes. Paris, 1878, I, p. 80 ff. — und Gaz. des Beaux-Arts, 1879, p. 355 in seinem interessanten Artikel : les Architectes de Saint-Pierre de Rome.

(2) Les Arts, etc., vol. II, p. 43 ff. Man sagte auch : *fabrica tribunæ S. Petri.*

(3) Müntz, op. cit. II, 17 ff. u. 46.

(4) Seite 71 und 82.

Bernardo di Matteo di Domenico Gamberelli, dit Rossellino. En cela, Vasari avait raison (1).

Puis, M. Müntz a établi que les travaux de l'abside de Rossellino (*la tribuna di S. Piero*, ou bien *la tribuna grande che N. S. fa fare a S. Piero*) ont été repris pendant un certain temps sous Paul II (2). Il a en outre révélé, découverte inattendue, que parmi les maîtres employés à cette entreprise par Paul II se trouvait Giuliano da Sangallo (3). Ainsi que nous l'avons déjà indiqué (4), ce fait nous renseigne plus amplement sur les rapports que Giuliano a eus avec Bramante et sur sa participation à la construction de la nouvelle basilique de Saint-Pierre.

Enfin, M. Müntz donne un certain nombre de comptes d'après lesquels nous pouvons conclure que les travaux exécutés sous Nicolas V, à la basilique de Saint-Pierre, ont été bien plus considérables que la tribune restée à la hauteur de *trois braccia*.

Ce fait nous amène à examiner de près un autre point.

Dans l'étude de Bramante que nous avons déjà citée plus haut (pl. 9, 10), l'abside de Rossellino est prolongée par un chœur et par les bras d'une croix. Jusqu'à présent nous ne pouvions pas comprendre ce que signifiaient ces prolongements. Mais aujourd'hui nous croyons pouvoir formuler deux hypothèses qui, nous l'espérons, ne sont pas éloignées de la vérité.

Les parties contiguës à l'abside représentent probablement les murs de fondation construits par Rossellino ou par les architectes de Paul II. Quand même ces murs n'auraient pas encore atteint le niveau du sol ou quand même ils auraient été de nouveau enfouis, on ne pouvait en aucune façon les passer sous silence.

Les parties plus éloignées de l'abside se trouvent sur des emplacements où il y avait des édifices, comme la chapelle de Sainte-Pétronille, qui ne furent démolis que du temps de Bramante : ces parties devaient donc avoir une signification différente. On peut supposer qu'elles faisaient partie d'un projet pour la reconstruction de Saint-Pierre présenté par un autre architecte et dont Bramante devait tenir compte en élaborant son propre plan.

Les informations que nous possédions déjà et les découvertes de M. Müntz nous engagent à croire que cet autre architecte est Giuliano da Sangallo. Il nous

(1) Eugène Müntz. Les Arts à la cour des Papes, t. I, Paris, 1878 ; tome II, 1879. Voyez t. I, p. 80, et l'intéressant article dans la Gazette des Beaux-Arts, 1879, p. 355, intitulé : les Architectes de Saint-Pierre de Rome.

(2) Münz, t. II, p. 43 et 46 ; on disait alors : *fabrica tribunæ S. Petri.*

(3) Müntz, t. II, p. 17 et 46.

(4) Voyez p. 71 et 82.

er dabei blos den Entwurf des Rosselino befolgte oder nicht, braucht hier nicht ergründet zu werden.

Hätten wir die Gewissheit, dass die von Müntz gefundenen Rechnungen alle für den Neubau verausgabten Gelder vollständig enthalten, wären ferner diese Angaben bestimmter gehalten, so wäre es vielleicht möglich, auf Grund der Angaben der Studie Bramante's, zu berechnen, wie weit und wie hoch die Fundamente Rosselino's sich ausserhalb der Apsis erstreckten.

Auf einen Punkt jedoch können wir immerhin aufmerksam machen.

Berechnet man den Cubikinhalt der Apsis des Rosselino sowie den der von Bramante angegebenen Fortsetzung, so erhält man folgende Maasse.

Für eine Tiefe von 45 Palmen bis zur Terrain-Oberfläche (1):

1) Für die Apsis bis zum Durchmesser	345 Cub. Canne
2) Für die Chorseite bis zur äusseren Querschiffflucht:	
a) rechts	189 »
b) links	189 »
3) Westliche Querschiff-Mauer von der inneren Chorflucht bis zur äusseren Flucht der Querschiffabschlüsse:	
a) rechts	355 »
b) links	355 »
Summa unter der Erde	1433 Cub. Canne

Ueber der Erde:

1) Für die Apsis allein, 3 Ellen hoch (1,75m)	61 »
2) Für die übrigen Theile ebenfalls 3 Ellen hoch (1,75m)	191 »
	1685 Cub. Canne

Nun erfahren wir aus den Mittheilungen des H. Müntz, dass in den Jahren 1470—71, als Paul II. den Bau während kurzer Zeit wieder aufnehmen liess, Giuliano da San Gallo und Gefährten 1793 *Canne* Mauerwerk geliefert hatten, wofür sie 797 Gulden

(1) Carlo Fontana, 1694, Lib. III, p. 115, giebt die Tiefe des Niveaus des unterirdischen Wassers unter dem heutigen Fussboden der Kirche auf 63 Palmen. Nimmt man eine Erhöhung desselben über den der alten Basilika auf 18 Palmen an, so bleiben 45 Palmen für die Tiefe des Fundamentes des Rossellino. War dieser tiefer gefahren, so konnte es nur mittelst eines Pfahlrostes sein.

importe peu ici de savoir s'il ne faisait que suivre le projet de Rossellino ou non.

Si nous avions la certitude que les comptes trouvés par M. Müntz mentionnent toutes les sommes dépensées pour la nouvelle construction, et si ces renseignements étaient plus précis, il serait peut-être possible, en se fondant sur les indications de Bramante, de calculer quelles étaient l'étendue et la hauteur des fondations de Rossellino en dehors de l'abside.

Nous pouvons en tous cas attirer l'attention sur un point.

Si l'on calcule le cube de l'abside de Rossellino et celui du prolongement indiqué par Bramante, on obtient les mesures suivantes:

Pour une profondeur de 45 palmes jusqu'au niveau du sol (1):

1° Pour l'abside jusqu'au diamètre	345 cannes cub.
2° Pour les côtés du chœur jusqu'à la ligne extérieure du transept:	
a) côté droit	189 »
b) côté gauche	189 »
3° Mur occidental du transept depuis la ligne intérieure du chœur jusqu'au nu extérieur des pignons du transept:	
a) à droite	355 »
b) à gauche	355 »
Total sous terre	1433 cannes cub.

Au-dessus du sol:

1° Pour l'abside seule, élevée de 3 *braccia* (1m,75)	61 »
2° Pour les autres parties ayant la même hauteur (1m,75)	191 »
	1685 cannes cub.

Or voici ce que nous apprennent les documents publiés par M. Müntz. Lors de la reprise des travaux sous Paul II, dans les années 1470 et 1471 seulement, Giuliano da Sangallo et ses compagnons reçurent pour 1793 *cannes* de maçonnerie une somme de 797 florins

(1) Carlo Fontana (1600), lib. III, p. 115, dit que le niveau des eaux souterraines est à 63 palmes au-dessous du sol actuel de l'église. Si l'on admet que ce dernier soit de 18 palmes au-dessus de celui de la basilique constantinienne, les fondations de Rossellino devaient être à une profondeur de 45 palmes. Il n'aurait pu s'enfoncer davantage sans avoir recours à des pilotis.

und 32 Bolognini erhielten (1). Dies Quantum Mauerwerk allein hätte genügt um alle oben bezeichneten Theile auszuführen.

Stellt man diesem gegenüber, dass die Arbeiten unter Nicolaus V. von 1452 bis Ende 1454 gedauert, und man mindestens 10,500, vielleicht sogar 15,000 Dukaten verausgabte (2), so darf so zu sagen mit Sicherheit angenommen werden, dass unter Nicolaus V. und Paul II. bedeutend mehr als die *drei Ellen* hohe *Apsis* des Rossellino gebaut worden war.

Dies wird noch durch folgende Angaben bekräftigt: Nachdem zwischen dem 23. September 1452 und 22. Januar 1453, 5,500 Dukaten für den Neubau ausgegeben worden waren, eine Summe die wahrhaftig mehr als hinreichend war, die Fundamente der Apsis allein auszugraben, finden wir: 1° dass am 2. Juli der Papst 10 Dukaten Belohnung für die soeben erfolgte Entdeckung von Gräbern giebt, was also ein Weitergraben für Fundamente voraussetzt. Noch bezeichnender ist es, dass am 2. Oktober 1454, also zwei und ein halbes Jahr nach Beginn der Apsis, für Ausgraben von 600 passa (3) (Klafter?) Fundament 300 Dukaten bezahlt werden (4).

Aus dieser Summe konnte man 480 Taglöhne für Meister oder Gesellen (zu 15 Bolognini per Tag), 720 für Handlanger (Manuale, zu 10 Bolognini) und 1440 für geringere Handlanger (zu 5 Bolognini) bestreiten (5)!

Endlich erfahren wir dass am 1. Dezember 1470 die Steinmetzen für 100 Dukaten Marmorgesims (zu 7 Carlini pro Elle), also 143 laufende Ellen für die Tribuna lieferten (6). Das Wort *cornice* lässt hier höchstens an die Basen oder Gesimse eines Piedestales denken. Der innere Umkreis der Apsis wäre etwa 60 Ellen, die Länge der Chorseiten (wie oben begrenzt) je 56, zusammen 172 Ellen. Will man dagegen dies Gesims aussen und innen anbringen, so genügte es in dem Falle etwa für die Apsis allein.

Wir geben gerne zu, dass diese Berechnungen nur sehr oberflächlich sind (7), weil die von H. Müntz ge-

(1) Müntz, op. cit. II, p. 46, n. 1.

(2) Op. cit. I, 123-124.

(3) Fontana, Carlo, giebt den *Passo* = 5 *piedi*. Der *Piede antico*, nach gefälliger Mittheilung des Padre Secchi = 0,2963m..., der Passo wäre also 1,48m ungefähr.

Haben wir es nun hier mit Laufenden, Quadrat- oder Kubikklaftern zu thun?

Im zweiten Falle würde die Oberfläche des Fundamentes der oben bezeichneten Theile, exclusive der Apsis, 624 Quadratklafter (Passa) betragen. Im letzten Falle wäre der Kubikinhalt der einen Chorseite allein 738 Kubikklafter.

(4) Müntz, les Arts, I, 124.

(5) Müntz, les Arts, II, 26, giebt den Preis dieser Taglöhne unter Paul II.

(6) Müntz, les Arts, II, 46.

(7) Wir haben z. B. die Dicke des Mauerwerks über und unter der Erde gleich genommen, da wir nicht wussten, wo sie Bramante gemessen. Wollte

et 32 bolognini (1). Ce volume de maçonnerie était suffisant pour construire toutes les parties mentionnées ci-dessus.

Si l'on oppose à ces chiffres les dépenses faites par Nicolas V qui, de 1452 à la fin de 1454, se montèrent au moins à 10,500 et peut-être même à 15,000 ducats (2), on devra reconnaître que sous Nicolas V et Paul II les constructions ne se sont certainement pas arrêtées à l'*abside* de Rossellino, haute de *trois braccia*.

Nous pouvons alléguer encore une autre preuve en faveur de cette assertion. Après que, du 23 septembre 1452 au 22 janvier 1453, on eut dépensé 5500 ducats pour la nouvelle construction, somme largement suffisante à la pose des fondements de l'abside, nous trouvons que le 2 juillet le pape donna 10 florins de récompense pour la découverte de quelques tombeaux, ce qui prouve en tous cas la continuation des fouilles pratiquées à l'occasion des fondations. Ce n'est pas tout. Le 2 octobre 1454, c'est à dire deux ans et demi après le commencement de l'abside, nous trouvons un compte de 300 ducats pour la fouille de 600 *passa* (3) (toises?) de fondations (4).

Cette somme suffisait pour payer 480 salaires de maître ou de compagnon (à 15 bolognini par jour), 720 salaires de manœuvre (*manuale*, à 10 bolognini), 1440 salaires d'aide (à 5 bolognini) (5).

Enfin, nous apprenons que les tailleurs de pierres ayant livré, le 1er décembre 1470, 143 brasses courantes de corniches en marbre pour la tribune à 7 *carlini* la brasse, reçurent 100 ducats (6). Le mot *cornice* ne peut signifier ici que les bases ou les corniches d'un soubassement. Le pourtour intérieur de l'abside serait d'environ 60 brasses, la longueur de chacun des côtés du chœur (en adoptant les limites ci-dessus), de 56; total : 172 brasses.

Si l'on admet l'existence de cette corniche à l'extérieur comme à l'intérieur, la quantité citée aurait suffi pour l'abside seule.

Nous reconnaissons volontiers que tous ces calculs ne sont qu'approximatifs (7), les comptes trouvés

(1) Müntz, t. II, p. 46, note 1.

(2) Müntz, t. I, p. 123 à 124.

(3) Carlo Fontana dit que le *passo* = 5 *piedi*. Le *piede antico*, d'après une obligeante communication du P. Secchi = 0^m,2963...; donc le *passo* vaudrait environ 1^m,48.

S'agit-il ici de toises courantes, carrées ou cubes?

Dans le second cas, la superficie des fondations des parties mentionnées, sans compter l'abside, serait de 624 toises (*passa*) carrées. Dans le dernier cas le cube d'un des côtés du chœur serait à lui seul de 738 toises.

(4) Müntz, t. I, p. 124.

(5) Müntz, t. II, p. 26, cite les salaires des ouvriers sous Paul II.

(6) Müntz, t. II, p. 46.

(7) C'est ainsi que nous avons admis une épaisseur des murs égale au-dessus et au-dessous du sol, ne sachant pas où Bramente les avait mesurés. Même si

fundenen Zahlungen eine grössere Genauigkeit gegenwärtig kaum gestatten. Es darf jedoch daraus geschlossen werden, dass statt der blossen Apsis, wie bisher meistens angenommen, vom Bau Nicolaus V. und Paul II., der ganze Chor und die westliche Querschiffmauer mindestens fundamentirt, ja vielleicht zu einer Höhe emporgeführt worden waren, deren Angabe zu drei Ellen möglicher Weise als ein Minimum statt eines Maximums anzusehen ist.

Diese Thatsache erklärt dann auch, warum Bramante bemüht war, auf seinem carrirten Papiere in allen diesen Theilen die genaue Stellung der polygonen Strebepfeiler anzugeben (1). Man darf fortan so zu sagen mit Sicherheit annehmen, dass Bramante zum mindesten vorhandene Fundamente Rosselino's oder Giuliano da Sangallo's aufzeichnete, mit denen er bei der Fundamentirung eines wenn nicht beider hinteren Kuppelpfeiler zu rechnen hatte; verbunden mit den vorhandenen Unterbauten des Circus trugen sie keineswegs dazu bei, die ohnehin grossen Schwierigkeiten der Fundamentirung zu erleichtern.

Die Spannung des Mittelschiffes der alten Basilika giebt Bramante zu 110 Palmen an, ebenso die des Neubaues von Rosselino, Manetti giebt hierfür 40 *Braccia,* das heisst 103 Palmen, und Bramante behielt diese letztere Spannung bei, ebenso wie die Lage des Querschiffes von Rosselino. In der Studie D, welche gerade die Aufnahme der Reste Rosselino's enthält, giebt Bramante seinem Querschiffe ohne die runden Abschlüsse genau die Länge desjenigen von Rosselino.

Endlich baut Bramante den provisorischen Chor auf die Fundamente desjenigen von Nicolaus V. Der Papst und Bramante mussten wenigstens den Schein retten, als benutzten sie die Anfänge ihrer Vorgänger. Die bis jetzt ungeahnte Ausdehnung dieser Anfänge erklärt dieses Verfahren. Es wäre in den Augen des ohnehin über den Neubau missgestimmten Hofes und der Christenheit gar zu kühn gewesen, nicht nur die alte Basilika anzugreifen, sondern sogar die nicht unbedeutenden Anfänge zweier Vorgänger ganz zu beseitigen.

Der mächtige provisorische Chor Bramante's rettete den Schein, bis diese Vorsicht nicht mehr nöthig war. Die Zeit musste kommen, wo Alle die Beseitigung dieses unentwickelten Gliedes als selbstverständlich

man aber auch letzteres Mauerwerk um die Hälfte vermehren, oder gar verdoppeln, es würde an der Wahrheit unserer Bemerkung nichts ändern.

(1) Ob diese sich auf der rechten Seite des Papiers weiter als auf der südlichen (linken) erstreckten, erlaubt das zerrissene Papier nicht zu verfolgen. Es wäre dies nicht unmöglich.

par M. Müntz ne permettant guère pour le moment une plus grande précision. Mais on peut en conclure que l'abside n'a pas été la seule partie commencée, comme on l'admet généralement. Bien probablement on aura mis la main aux fondements du chœur entier et des murs occidentaux du transept, et peut-être même ces parties auront-elles été poussées jusqu'à une hauteur qui atteignait trois brasses au minimum et non pas au maximum.

Nous nous expliquons ainsi pourquoi Bramante s'est donné la peine d'indiquer pour toutes ces parties sur son papier quadrillé, la place exacte des contreforts polygones (1). On peut maintenant admettre presque avec certitude que Bramante releva pour le moins les fondements encore existants qu'avaient faits Rossellino et Giuliano da Sangallo, fondations dont il devait tenir compte en jetant ceux d'un des piliers postérieurs de sa coupole, si ce n'est des deux. Ces restes, joints aux substructions du cirque antique, ne contribuaient certainement pas à rendre plus facile la tâche déjà si ardue d'établir les fondations du nouveau Saint-Pierre.

D'après Bramante, la nef centrale de l'ancienne basilique, ainsi que la nouvelle construction de Rossellino, auraient eu 110 palmes de largeur. Manetti donne à celle-ci 40 *braccia*, c'est-à-dire 103 palmes. Bramante conserva cette dernière largeur, de même que la place du transept de Rossellino. Dans l'étude D, qui contient précisément le relevé des restes de Rossellino, Bramante donne à son transept, sans les ronds-points, exactement la même longueur que Rossellino avait donné au sien.

Enfin, Bramante éleva son chœur provisoire sur les fondations de celui de Nicolas V. Le pape et l'architecte devaient au moins sauver les apparences, et se donner l'air de tirer parti des commencements de leurs prédécesseurs. Les dimensions considérables de ces constructious, dont jusqu'à présent nous n'avions aucune idée, expliquent leur manière de faire. La cour et la chrétienté ne voyaient déjà pas d'un bon œil la nouvelle entreprise; l'impression eût été par trop fâcheuse si le pape, non content de porter la main sur l'ancienne basilique de Constantin, avait complètement mis de côté les travaux, assez importants, de deux de ses prédécesseurs.

Le grand chœur provisoire de Bramante sauva les apparences jusqu'au moment où cette précaution fut devenue inutile. Le temps ne pouvait pas manquer de venir, où tout le monde trouverait naturel de suppri-

l'on augmentait de moitié ou si on doublait l'épaisseur des murs au-dessous du sol, cela ne diminuerait pas la justesse de notre observation.

(1) Le papier étant déchiré, on ne peut pas savoir si ces piliers s'étendaient plus loin sur la droite que sur la gauche (côté du sud). Cela ne serait pas impossible.

hinnehmen würden, was denn auch 1585 der Fall war. Selbst die Erinnerung an sein früheres Bestehen gieng spurlos verloren. Eine einzige unveröffentlichte Notiz erwähnt diesen Chor überhaupt, und zugleich sein Verschwinden. Sie sagt : ...*era dell' opera di Bramante che non serviva* (1).

Nach Gianozzo Manetti wäre die Länge des Kreuzschiffes 107,96^{m} (185 Braccia = 483 Pal.) und die des Chorbaues innen 49,60^{m} (85 Braccia = 222 Pal.).

Nach der Aufnahme Bramante's hatten diese Theile 112 Meter und 45 (2).

In seinen Forschungen ist Herr Müntz nirgends dem Namen Leo Baptista Alberti's begegnet, der an den Arbeiten Rosselino's theilgenommen haben soll (3).

Ehe wir uns vom Neubaue Nicolaus V. trennen, müssen wir die wichtige Frage berühren : War denn dieser Neubau der alten Basilika durchaus nothwendig? Wir antworten unbedingt : Ja. Es war nur eine Frage der Zeit, fünfzig Jahre früher oder später, und eine der ehrwürdigsten Bauten der Christenheit wäre eingestürzt, oder hätte abgetragen werden müssen.

Das Structursystem der altchristlichen Basilika ist vielleicht das Kühnste in der Baukunst. Sind aber seine hohen von Fenstern durchbrochenen, dünnen Obermauern, die ohne alle Strebepfeiler oder sonstige Verankerung auf schlanken Säulen ruhen, einmal stark aus dem Lothe gewichen, so ist der Bau unrettbar verloren, er muss ganz abgetragen werden. Man braucht nicht sehr in den Gesetzen der Baukunst bewandert zu sein um dies zu begreifen.

Dass dies der Fall von alt Sanct Peter war, beweisen zwei unzweifelhafte Zeugnisse.

In dem ersten erwähnt Leon Baptista Alberti (4), dass die südliche Mauer mehr als 3 *braccia* (1,75^{m}) nach Süden (nach aussen) überhänge. Er fügt hinzu : « *Ich zweifle nicht, dass in kurzer Zeit, ein geringer Stoss oder eine geringe Bewegung, sie zerstören wird.* » Die Balken des Daches hatten die nördliche Mauer mitgezogen, welche somit nach innen überhing.

(1) Mss. Chig. H. 11, 22, p. 46 v.

(2) Martino Ferrabosco, einer der Architekten der Peterskirche (um 1620), Verfertiger einer der besten Aufnahmen derselben, die er ausserdem für Costaguti gestochen, hat versucht den Grundriss der Basilika des Rosselino wiederherzustellen. Bibl. Barberini. Wir verdanken H. Müntz die Kenntniss dieses Grundrisses.

H. Jovanovits, in seinen Forschungen, p. 29, hat ein Gleiches versucht mit Benutzung der von Bramante mitgetheilten Fragmente.

(3) Möglicher Weise hatte Alberti eine feste Besoldung in Form eines *Benificiums* wie z. B. später M. Angelo das eines Zolles über den Po, welcher Umstand das nicht Vorkommen seines Namens in den Rechnungen erklären könnte.

(4) Alberti, arte edificatoria. Lib. I. Cap. X.

mer ce fragment isolé. C'est effectivement ce qui eut lieu en 1585 : le fait passa inaperçu. L'existence même de *ce chœur* n'est mentionnée que dans une seule notice inédite, celle précisément qui en rappelle la démolition et qui dit : *era dell' opera di Bramante che non serviva* (1).

D'après Giannozzo Manetti, la longueur du transept serait de 107^{m},96 (185 braccia = 483 pal.) et celle du chœur, à l'intérieur, de 49^{m},60 (85 braccia = 222 pal.).

D'après le relevé de Bramante, ces parties mesuraient 112^{m} et 45^{m} (2).

M. Müntz n'a nulle part, dans ses recherches, rencontré le nom de Léon-Baptiste Alberti qui, dit-on, a pris part aux travaux de Rossellino (3).

Avant de nous séparer de la construction de Nicolas V, nous devons nous demander si réellement il était nécessaire de reconstruire l'ancienne basilique. Nous répondons à cette grave question d'une manière affirmative et sans restriction. Ce n'était plus qu'une affaire de temps; cinquante ans plus tôt ou plus tard, et cet édifice, l'un des plus vénérables de la chrétienté, se serait écroulé, ou bien il aurait dû être démoli.

Le système de construction usité dans les basiliques des premiers siècles chrétiens est peut-être l'un des plus hardis qui soient connus en architecture. Mais du moment que les murailles, hautes, minces et percées de fenêtres, ne reposant que sur de sveltes colonnes sans contreforts ni autre appui d'aucun genre, ont commencé à dévier fortement de la verticale, l'édifice est perdu, il ne reste qu'à le démolir. Il n'est pas besoin, pour comprendre cette nécessité, d'être bien expert dans les lois de l'architecture.

Or, telle était la situation de l'ancienne basilique du Vatican : c'est ce que prouvent deux témoignages incontestables.

Léon-Baptiste Alberti (4) raconte que le mur méridional surplombait extérieurement de 3 *braccia* (1^{m},75), du côté du midi. Il ajoute : « *Je ne doute pas que, dans un temps court, un coup ou un mouvement peu considérable la détruira.* » Les fermes de la toiture avaient entraîné le mur septentrional qui, par conséquent, surplombait à l'intérieur.

(1) Bibl. Chigi, Manuscrit H, 11, 22, p. 46 v.

(2) Martino Ferrabosco, un des architectes de S. Pierre (vers 1620), qui a fait l'un des meilleurs relevés de l'église et qui l'a gravé pour l'ouvrage de Costaguti, a essayé de reconstituer le plan de la basilique de Rossellino (Bibliothèque Barberini). C'est à M. Müntz que nous sommes redevable de la connaissance de ce plan.

M. Jovanovits, dans ses *Forschungen*, p. 29, a fait la même tentative en profitant des fragments donnés par Bramante.

(3) Peut-être Alberti avait-il un traitement fixe sous forme de bénéfice, comme par exemple Michel-Ange, qui reçut un péage sur le Pô. Ainsi s'expliquerait l'absence de son nom dans les comptes.

(4) L.-B. Alberti, arte edificatoria, lib. I, Cap. X.

Ein fast noch wichtigeres, weil nicht gewolltes Zeugniss liefert der Archivar Jacopo Grimaldi (1). Es geht aus einem von Herrn Müntz zuerst mitgetheilten Dokumente hervor. Grimaldi sagt, die Malereien der Südmauer seien so zu sagen unsichtbar, weil der Staub auf der schiefen Mauer überall liegen bliebe, während dies auf der gegenüberliegenden nicht geschehen könne(2). Er giebt das Ueberhängen auf 5 Pal. $(1,11^{m})$ an.

Auf Bl. 9 sieht man die Angabe aller erwähnten Reste.

Auf Bl. 10 noch besser in Originalgrösse (1 : 300, bis auf das Eingehen des Papieres).

Auf Bl. 12 haben wir sie aufgetragen und mit den Buchstaben R R R R' R' R' bezeichnet. Die Dicke des Mauerwerks, in der Axe gemessen, ist 30 Palmen. Wir haben sie irrthümlich hier 35 stark gezeichnet. Auf Bl. 45 zeigt der grüne Umriss R R R' die Theile, auf welchen Bramante den provisorischen Chor errichtete; Letzteren sieht man in der genauen Aufzeichnung Antonio da Sangallo's auf Bl. 23, Fig. 1. Wir werden ihn später in einem besonderen Paragraphen besprechen.

(1) Müntz, les Arts. I, 118 et n. 3.
(2) Dies mochte Michel Angelo den Gedanken eingegeben haben, sein Jüngstes Gericht auf einer überhängenden Fläche zu malen.

Le second document est plus probant encore, attendu que le témoignage qu'il contient est involontaire. Ce témoignage, qui émane de l'archiviste Jacopo Grimaldi, a été publié pour la première fois par M. Müntz (1). Les peintures de la paroi méridionale, nous dit cet auteur, étaient devenues presque invisibles, parce que la poussière restait partout sur la muraille fortement inclinée, tandis que sur la paroi vis-à-vis, qui au contraire surplombait (2), cela était impossible. Il estime la déviation à 5 palmes $(1^{m},11)$.

La Pl. 9 indique tous les restes de la première reconstruction que nous avons mentionnés.

La Pl. 10 les fait voir encore mieux dans la grandeur de l'original (1 : 300, sauf le retrait du papier).

La Pl. 12 indique par les lettres R R R R' R' R' la mise au net du contour de ces restes. L'épaisseur de la maçonnerie, mesurée dans l'axe, est de 30 palmes. C'est par erreur que nous lui avons donné ici une épaisseur de 35 palmes. Dans la pl. 45, les lignes vertes R R R' indiquent les parties sur lesquelles Bramante éleva son chœur provisoire. Ce chœur se voit dans le dessin mis au net par Antonio da Sangallo, pl. 23, fig. 1. Nous lui consacrerons plus tard un paragraphe spécial.

(1) Müntz, t. I, p. 118 et note 3.
(2) C'est ce qui peut avoir donné à Michel-Ange l'idée de peindre son Jugement dernier sur une surface surplombante.

NEUBAU

DER PETERSKIRCHE UNTER JULIUS II.

I. PERIODE.

I. EPOCHE.

November und Dezember 1503 und Anfang des Jahres 1504.

In der Beschreibung der Werke Bramante's haben wir gelegentlich seiner Vogelperspektive des Vaticans gesagt (1), dass gewiss eine Anzahl Studien für die Wiederaufnahme des Neubaus der Peterskirche sofort nach dem Regierungsantritte Julius II. und gleichzeitig mit dem Beginn der grossartigen Bauten Bramante's im Vatican entstanden sein müssten. Wir sind daher genöthigt die erste Periode Bramante's, in welcher Entwürfe für S. Peter entstanden sein können, an's Ende des Jahres 1503 und an den Anfang von 1504 zu setzen.

Die Zahl der Studien, welche mit Sicherheit in diese erste Periode gesetzt werden können, ist äusserst gering. Den Ausgangspunkt bildet die eben erwähnte Perspektive.

GRUPPE I.

Nr. 1.

Bl. 25, Fig. 2 (Original-Gr. — K F. — Not. Nr. 6. Jov. 22 — früher Mappe 32).

Von den zwei Vogelperspectiven des Vaticans ist die untere zuerst entstanden. Wegen der oben erwähnten Irrthümer, entwarf Bramante eine zweite Skizze über der ersten, indem er diesmal nur die Lage, nicht die Form der Peterskirche angab, woraus erhellt, dass die Studie für den Vaticanischen Palast zuerst in Betracht kam. Es giebt dieser Umstand das Datum der Zeichnung, und zugleich den Beweis, dass der Neubau der Peterskirche damit verbunden war.

Die Kirche ist ein lateinisches Kreuz. Das Langhaus unter einem einzigen Dache, daher einschiffig oder

(1) P. 78-82.

RECONSTRUCTION

DE SAINT-PIERRE SOUS LE RÈGNE DE JULES II.

I^{RE} PÉRIODE.

Ire ÉPOQUE.

Novembre et décembre 1503 et commencement de l'année 1504.

Dans notre description des œuvres de Bramante, et à propos de sa perspective à vol d'oiseau du Vatican (1), nous avons laissé entrevoir que, immédiatement après l'avènement de Jules II, il avait été fait de nouvelles études pour la reprise des travaux de reconstruction de Saint-Pierre; ces études auraient ainsi coïncidé avec le commencement des grandioses constructions de Bramante au Vatican. En conséquence, l'époque où doivent avoir été conçus les premiers projets de Bramante pour Saint-Pierre nous paraît devoir être reportée vers la fin de 1503 et au commencement de 1504.

Le nombre des études qui peuvent être rangées avec certitude dans cette première période est très-restreint; nous avons ici comme point de départ la vue perspective mentionnée plus haut.

GROUPE I.

N° 1.

Pl. 25, fig. 2 (Gr. de l'original — K F — Not. N° 6 Jov. 22 — autrefois portefeuille 32).

Des deux vues à vol d'oiseau que nous donnons du Vatican, c'est le croquis inférieur qui doit avoir été dessiné en premier lieu. Bramante, corrigeant les erreurs signalées plus haut, fit une nouvelle esquisse au-dessus de la première, n'indiquant cette fois que l'emplacement de Saint-Pierre, sans détailler les contours de la basilique. Nous concluons de ce fait que le palais du Vatican était ici la chose importante, ce qui nous permet de fixer la date du dessin; mais, d'un autre côté, nous voyons que la reconstruction de Saint-Pierre se rattachait aussi à ce projet

Le plan de l'église forme une croix latine; la partie du monument qui forme le pied de la croix est couverte

(1) P. 78-82.

blos mit Capellen. Drei gleiche Kreuzarme, an welche sich Apsiden lehnen. Centralkuppel nach dem Bramante'schen Typus. Mit Ausnahme der runden Chor-Apsis statt einer polygonen, und abgesehen von den hinzugefügten Kreuzschiff-Apsiden, ist der allgemeine Typus demjenigen des Entwurfes von Rossellino verwandt.

Als Vorhof der Kirche scheint der alte beibehalten zu sein. Er liegt zwischen zwei Palästen, von welchen der nördliche, neben dem alten Campanile, wohl derjenige Innocenzo's VIII. war.

Die Tinte hat an mehreren Stellen das Papier angefressen. Die Zeichnung zeigt die grösste Gewandtheit in der Führung der Feder, verräth aber stellenweise die Hand eines älteren Mannes, namentlich in den Kreislinien wo ein leises Zittern bemerkbar ist. Die sorgfältige Vergleichung mit der authentischen Zeichnung Bramante's (Textband, Fig. 19, sowie mit Fig. 2, Bl. 18), lässt keinen Zweifel über den Ursprung der Skizze. Bramante, damals erst 59 Jahre alt, litt, wie Vasari uns lehrt, an der Gicht an den Händen.

Nr. 2.

(Jov. 23, hier nicht abgebildet.)

Von der gleichen Hand, Wiederholung in noch kleinerem Maassstabe derselben perspektivischen Ansicht von S. Peter. Hier treten die Kreuzarme nicht getrennt aus dem grossen quadratischen Unterbau der Kuppel hervor, an welchen sich die drei Apsiden unmittelbar anlehnen. Kuppel etwas schlanker. Das Langhaus dreischiffig zwischen zwei schlanken Thürmen an der Vorderseite.

Auf der Rückseite dieses an der Seite zerschnittenen Blattes befindet sich, von derselben Hand sorgfältig gezeichnet, eine schöne perspektivische Skizze zu einem Platz, von allerlei Gebäuden umgeben, unter denen das Colosseo ist.

Nr. 3.

Bl. 25, Fig. 1. (Original-Gr. — KF. — Not. Nr. 7 v.)

Durchaus von derselben Hand wie Nr. 1.

Perspektive einer breiten, mit Palästen, Kirchen, Obelisken, Denksäulen eingefassten Strasse. Sie führt auf eine grosse Kuppelkirche, deren Form, Mittel-Porticus und Giebel, und grosse Nebeneingänge, er-

d'un seul toit; l'édifice n'a donc qu'une seule nef ou est simplement flanqué de chapelles. Trois des branches de la croix sont d'égale longueur et terminées par des absides; dans la coupole centrale, nous retrouvons le type de Bramante. La forme générale de cette construction se rapproche beaucoup de celle du projet de Rossellino; nous en exceptons cependant l'abside du chœur, où la forme polygonale est abandonnée en faveur de la forme circulaire. Il faut en excepter aussi les absides du transept ajoutées dans ce croquis. L'ancien atrium paraît avoir été conservé. Il est flanqué de deux palais, dont l'un, celui que l'on voit à côté de l'ancien campanile, au nord, figure sans doute celui d'Innocent VIII.

Le papier a été rongé par l'encre en plusieurs endroits. Quoique montrant une grande habileté dans le maniement de la plume, le dessin, çà et là, trahit la main d'un homme déjà âgé : ainsi, dans les cercles, on remarque un léger tremblement. En comparant minutieusement ces croquis avec les dessins authentiques de Bramante (vol. de texte, fig. 19, ainsi que fig. 2, pl. 18), on ne peut avoir de doute sur leur origine. Bramante n'était âgé alors que de cinquante-quatre ans et Vasari nous dit qu'il souffrait de la goutte aux mains.

N° 2.

(Jov. 23, n'est pas représenté ici.)

Répétition, par la même main, de cette vue perspective de Saint-Pierre à une plus petite échelle. Ici, les bras de la croix sont englobés dans le grand carré au centre duquel s'élève la coupole; les trois absides seules font saillie sur les côtés du carré.

La coupole est plus légère et le vaisseau à trois nefs se dégage entre deux tours élancées accompagnant la façade principale.

Sur le verso de cette feuille, qui a été coupée sur un côté, nous voyons la vue perspective d'une place, entourée de divers bâtiments, parmi lesquels se trouve aussi le Colisée; ce dessin, toujours de la même main, est cependant plus soigné que le précédent.

N° 3.

Pl. 25, fig. 1. (Gr. de l'original. — KF — Not. N° 7 v.)

On reconnaît ici la même main que dans le N° 1.

Perspective d'une large rue bordée de palais, d'églises, d'obélisques et de colonnes. Cette rue aboutit à une grande église à coupole, dont la forme extérieure accuse un portique central avec fronton et de grandes

lauben an S. Peter zu denken. Die auf der Rückseite befindliche Skizze eines Längenschnittes für S. Peter, giebt dieser Vermuthung mehr Gewicht. Eine derartige Verbesserung in der Gestalt des Borgo wurde von mehreren Päpsten beabsichtigt.

Nr. 4.

Bl. 25, Fig. 3. (Rückseite von 3. — Original-Gr. — KF. Not. Nr. 7. — Jov. 17.)

Vor uns, als Nr. 58 der Mappe 21, war dies Blatt dem G. da Sangallo zugeschrieben.

Langschiff mit drei Arkaden, Chor und Querarmen, mit runden Abschlüssen, ohne Umgänge. Da keine Maasse angegeben sind, so ist nicht zu bestimmen, ob die Benutzung der Anfänge Rosselino's beabsichtigt war; die Kuppel mit ihren Pfeiler-Schrägen ist viel bedeutender, grösser selbst als die heutige, da in diesen Schrägen eine Nische von der Höhe der Schiffarkaden angenommen ist, was bei den gegenwärtigen Abmessungen unmöglich wäre. Ihr Tambur mit *gewölbtem Umgang* zeigt den Bramante'schen Typus. Die Gliederung der Pfeiler ist der jetzigen ähnlich.

Die innere Ordnung bildet aussen eine Säulenhalle in der ganzen Breite der Vorderseite, deren Obermauer nur als eine Scheindekoration, hoch über dem Dache emporgeführt, für Bramante befremdend ist.

Links von der Vorhalle sieht man den auf der Rückseite befindlichen Rundbau durch das Papier schimmern.

Von den bisher beschriebenen vier Figuren ist Nr. 1 allein ohne allen Zweifel in die erste Periode zu versetzen. Die vier Blätter haben aber eine solche Aenlichkeit in der Hand, in der Farbe der Tinte und scheinen wie mit derselben Feder gezeichnet, so dass es uns, in Ermangelung bestimmter Angaben, natürlicher schien, sie hier anzuführen. H. Jovanovits hat den engen Zusammenhang dieser Skizzen richtig gefühlt (p. 10), schreibt sie aber dem Peruzzi zu. Der Unterschied zwischen den Kuppelpfeilern in Nr. 4 und den jetzigen, die Jovanovits mit Recht als das Werk Bramante's anerkennt, beweist unter Anderem seinen Irrthum.

Ehe wir zur Beschreibung der nächsten Figur schreiten, sind wir genöthigt, hier schon gerade

entrées latérales; ce fait nous autorise à supposer qu'il s'agit de Saint-Pierre. Nous nous sentons d'autant plus portés à émettre cette opinion, que l'esquisse tracée au verso de cette même feuille représente une coupe longitudinale de la basilique. Plusieurs papes ont songé à transformer le Borgo de cette manière.

N° 4.

Pl. 25, fig. 3. (Au verso du N° 3. — Gr. de l'original. — KF — Not. N° 7 — Jov. 17.)

Avant nous, cette feuille, formant le n° 58 du portefeuille 21, avait été attribuée à G. da Sangallo.

Nef à trois arcades, chœur et bras du transept terminés en demi-cercles, sans pourtour. Les indications de mesures faisant complètement défaut, il n'est guère possible de déterminer si l'intention du maître était de tirer parti des premiers travaux de Rossellino. Le plan de la coupole est plus considérable que celui de la coupole actuelle, car nous voyons ici, ménagées dans les pans coupés des piliers, des niches dont la hauteur égale celle des arcades de la nef, disposition que les dimensions actuelles de l'édifice rendraient impossible.

L'architecture des piliers est semblable à celle des piliers actuels.

Le grand ordre intérieur se traduit à l'extérieur par une colonnade sur toute la largeur de la façade. Cette construction, qui s'élève de beaucoup au-dessus du toit et qui ne représente ici qu'une simple décoration, étonne quelque peu dans une œuvre de Bramante.

A gauche de l'atrium, la transparence du papier permet de distinguer la construction circulaire qui se trouve au verso de la feuille.

Des quatre esquisses dont nous venons de donner la description, il n'y a que le n° 1 qui puisse être rangé avec certitude dans la première période.

Ces quatre feuilles ont cependant entre elles une ressemblance si frappante dans la manière de dessiner et même dans la couleur de l'encre employée, qu'elles semblent presque avoir été exécutées avec une seule et même plume; c'est pourquoi, faute de renseignements plus probants, nous avons cru utile de les reproduire ici. M. Jovanovits a très-bien eu le sentiment de la parenté étroite qui relie ces esquisses, quoiqu'il les ait attribuées à tort à Peruzzi (p. 10). La différence entre les piliers de la coupole n° 4 et les piliers actuels, dans lesquels il reconnaît avec raison l'œuvre de Bramante, est, à elle seule, une preuve de l'erreur de son attribution.

Avant d'aborder la description de l'esquisse suivante, nous nous voyons obligé de signaler une question

den Punkt zu berühren, welcher die obenerwähnte Erweiterung des zu erforschenden Gebietes zur Folge hatte, nämlich das Factum festzustellen, dass gleich beim Beginn der Studien für S. Peter, Baldassarre Peruzzi einer der Zeichner Bramante's war, und somit unter seinen Skizzen und Zeichnungen Arbeiten sich befinden, die er *für Bramante gemacht* hat und welche Gedanken des berühmten Meisters darstellen. Wir haben schon bei einem früheren Anlasse dieses wichtige Factum erwähnt (1) und werden es in der Beschreibung der Figuren 16, 17 und besonders 23 (Bl. 6, fig. 1) beweisen. — Es hatte dies zur Folge, dass wir im Skizzenbuche Peruzzi's auf der Bibliothek in Siena z. B., mehrere Studien fanden, die wir früher nicht unbedingt als für S. Peter bestimmt angesehen hatten, die sich nun aber dennoch als solche herausstellten.

In Siena, im Skizzenbuch Peruzzi's auf fol. 31v. befindet sich ein Grundriss zu S. Peter, dessen Umriss mit dem von Nr. 2 ziemlich übereinstimmen würde. Durch die Gestalt seiner Kuppel, die auf acht Bögen ruht, gehört dieser Grundriss zu einer sehr scharf begrenzten, von den meisten übrigen Studien abweichenden Gruppe. Ist nun dieser Unterschied, sowie die Aenlichkeit mit der Skizze Nr. 2 etwa ein Zeichen, dass diese Gruppe chronologisch in die erste Periode zu setzen sei? Wir vermögen leider diesen Punkt gegenwärtig nicht zu entscheiden. Aus anderen Gründen schien es uns bequemer diese Skizze in die Gruppe V zu setzen, wollten aber wenigstens bemerken, dass sie möglicherweise auch hier einzureihen wäre.

Es giebt noch einige Skizzen, über welche wir auch in Ungewissheit in Bezug auf ihre genauere Classifizirung sind, und die wir desshalb hier anreihen, weil ihre Verschiedenheit von den vorgerückteren Studien sie am besten hier unterbringen lässt.

Nr. 5.

Bl. 18, Fig. 6. (Griginal-Gr. — K F. — Not. 8 *ter*, früher Mappe 21, Nr. 67.)

Federskizze in Sepia.

Innere Perspektive von derselben Hand wie die Nummern 1—4, 29, 53 et 47 *a*. Langhaus, wahrscheinlich mit flacher Decke, sehr tiefe Arkaden ohne Pilasterbekleidung; darüber hohe Rundbogenfenster.

Das Gebälk über den Arkaden geht unter den Seitenbogen der Kuppel durch, wo es auf zwei grossen

(1) Zeitschrift f. bild. Kunst, 1878, p. 126, und 1879, p. 290.

très-importante, celle qui eut précisément pour résultat, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, d'élargir les limites du terrain à explorer. Voici le fait : dès le début des études exécutées pour Saint-Pierre, Baldassarre Peruzzi était l'un des dessinateurs de Bramante, et, parmi les esquisses et les dessins qu'il nous a laissés, il s'en trouve plusieurs qui ont été exécutés *pour Bramante;* ces dessins acquièrent donc à nos yeux une valeur plus considérable, puisqu'ils ont servi à rendre l'idée même du maître. Nous avons déjà signalé précédemment (1) l'importance de ce fait que nous établirons sur des preuves dans notre description des figures nos 17, 18 et surtout 23 (pl. 6, fig. 1). Nous avons trouvé, par exemple, dans l'album de Peruzzi à la bibliothèque de Sienne, plusieurs dessins que nous ne considérions point alors comme spécialement destinés à Saint-Pierre et que, pourtant, nous sommes forcé de reconnaître aujourd'hui comme tels.

Nous trouvons en effet à Sienne, dans l'album mentionné ci-dessus, fol. 31v, un plan de Saint-Pierre dont la silhouette concorderait avec celui qui a été décrit au no 2. Ce plan, par la forme de la coupole qui repose sur 8 arcs égaux, appartient à un groupe très-restreint et nettement séparé de la plupart des autres études. Cette différence, de même que la grande ressemblance avec l'esquisse no 2, nous indiquerait-elle que ce groupe peut être placé dans la première époque? Nous ne saurions encore trancher cette question. Pour d'autres raisons, il nous a paru préférable de placer cette esquisse dans le groupe V, mais nous tenions du moins à faire remarquer qu'il serait possible de lui assigner également une place ici.

Il y a plusieurs esquisses dont la classification nous laisse encore quelque incertitude, mais précisément à cause des différences qui les distinguent d'autres études plus avancées, nous ne saurions mieux faire que de les mentionner ici.

No 5.

Fol. 18, fig. 6. (Gr. de l'original. — K F. — Not. 8 *ter* autrefois, portefeuille 21, no 67.)

Esquisse à la plume et au bistre.

Perspective intérieure, de la même main que les Nos 1-4, 29, 53, et 47 *a*. Nef probablement couverte d'un plafond droit, arcades très-profondes sans revêtement de pilastres, au-dessus de grandes fenêtres en plein cintre.

L'entablement, au-dessus des arcades, traverse le dessous des arcs latéraux de la coupole, où elle vient

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 126, et 1879, p. 290.

Säulen ruht und eine Art Fenster *alla Palladio* trägt. Die Kuppelpfeiler haben fast keine Schräge. Im Tambur, Fenster mit geradem Sturz; Kuppel mit schönen Casseten; Chor, mit geradem Abschluss und mit Tonnengewölbe; unter dem Gebälk eine grosse Nische als Apsis, darüber ein dreitheiliges Fenster.

Wir hatten eine Zeit lang den Gedanken aufgegeben, es sei diese Skizze für S. Peter bestimmt. Doch scheint uns letzteres seit der Feststellung einer Anzahl ebenso abweichender Studien wieder wahrscheinlich geworden.

Berichtigung. Als wir das Bl. 18 zusammenstellten, waren wir zur Meinung gelangt, es seien die Figuren 4, 5 und sogar 6 von Peruzzi. Da es uns jedoch schwer wurde für die Fig. 2 dieses Blattes einen anderen Autor als Bramante selbst zu finden, theilten wir wegen der Verwandtschaft dieser vier Skizzen die drei ersten zur Vergleichung mit. Seitdem wir aber das Original von Nr. 47 (Bl. 21) — siehe Fig. 19 im Texte — kennen, wird nicht nur unsere Vermuthung in Bezug auf Fig. 2 zur Gewissheit, sondern es stellt sich heraus, dass auch die Figuren 5 und 6, obgleich die Zahlen denjenigen Peruzzi's ähnlich, eigenhändige Skizzen Bramante's sind.

Nr. 6.

Bl. 48, Fig. 1. (Original-Gr. — Not. 33. — Jov. 20?)

Früher in der Mappe 21, Nr. 75, dem G. da Sangallo zugeschrieben. In unseren Notizen hielten wir dies für eine Skizze Peruzzi's. Jovanovits that ein gleiches. Sie ist aber jedenfalls von Bramante's eigener Hand (vergleiche mit Nr. 1, 2, 3, 4, 5). Ob in dem seitlichen Rundbau, Eckräume wie in Bl. 39, Fig. 6, etc., oder die Abschlüsse eines kurzen Kreuzschiffes gemeint sind, ist nicht klar. Der schlanke Thurm zeigt Rustica am Unterbaue. Wir können keine andere Studie nennen, der sich diese Skizze anschliessen könnte.

Nr. 6*a*.

Unter dieser Nummer bezeichnen wir die drei Skizzen, die wir neben der vorhergehenden abgebildet haben. Sie stellen antike römische Kuppelbauten vor,

reposer sur deux larges colonnes, en portant une sorte de fenêtre *à la Palladio.* Les piliers de la coupole n'ont presque pas de pans coupés; dans le tambour, les fenêtres ont un linteau droit; les caissons de la coupole sont d'un beau dessin; le chœur, à terminaison carrée, est voûté en berceau; l'abside, formée par une grande niche, ne s'élève que jusqu'à l'entablement; au-dessus, une fenêtre à deux meneaux.

Nous avions renoncé pendant un certain temps à voir dans cette esquisse une étude destinée à Saint-Pierre, mais, après en avoir précisé un certain nombre d'autres, qui toutes ne différaient pas moins du plan de la basilique, nous sommes revenu de cette impression première, et aujourd'hui nous croyons la chose probable.

Rectification. Lorsque l'on exécuta notre feuille 18, nous étions arrivé à attribuer les figures 4, 5 et même 6 à Peruzzi. Comme néanmoins nous remarquions une grande ressemblance entre elles et la fig. 2, dans laquelle nous avions peine à voir une autre main que celle de Bramante lui-même, nous publiâmes les premières figures comme points de comparaison. Mais, après avoir vu l'original du n° 47, pl. 21 (voy. n° 47 *a*, fig. 19 du texte), notre hypothèse devint une certitude, non-seulement pour la fig. 2, mais encore pour les fig. 5 et 6, qui, elles aussi, ont en tout cas été dessinées par Bramante, malgré la ressemblance des chiffres avec ceux de Peruzzi.

N° 6.

Pl. 48, fig. 1. (Gr. de l'original. — Not. 33. — Jov. 20?)

Autrefois dans le portefeuille 21, n° 75, et attribuée à G. da Sangallo. Dans nos notices, nous étions disposé à attribuer cette esquisse à Peruzzi. Jovanovits a fait de même; mais elle est certainement de la propre main de Bramante. (Voir pour comparaison les n^{os} 1, 2, 3, 4 et 5.) Il est difficile d'établir si nous devons voir dans la partie latérale circulaire des parties angulaires, comme dans la Fig. 6, Bl. 39, etc., ou bien, la terminaison d'un petit transept. La tour élancée montre à sa base une décoration de bossages; il nous est impossible, jusqu'ici, de rattacher aucune autre étude à cette esquisse.

N° 6 *a*.

Dans ce numéro seront comprises les trois esquisses que nous avons reproduites à côté de la précédente. Elles représentent des édifices romains antiques

die in Stuck oder Malerei in den Ruinen vorkamen. Sie befinden sich im Kupferstichkabinet in München (1), und sind von einem unbekannten Meister skizzirt worden, von welchem andere Blätter in den Uffizien und im Musée Wicar in Lille vorkommen. Die Figuren 3 und 4 sind auch von anderer Hand copirt worden, wie man in den Uffizien sehen kann. Diese Blätter bildeten Theile eines Albums, dem vielleicht gewisse Blätter des in Lille fälschlich dem Michel Angelo zugeschriebenen Albums einst angehörten. Wir haben sie, zum Vergleich mit Compositionen des XVI. Jahrhunderts, als Curiosum abgebildet.

Auf Fig. 3 steht : *difizi antichi di pitura e di stuchi cose digrotte.* Format, 0,205^{m} × 0,255^{m}.

Auf Fig. 4 : *tenpi atichi cioe dipitura fra grotesche Inroma. — Lapianta nõ lo pche dipitura.* Format 0,18^{m} × 0,24^{m}.

Auf Fig. 5 : *Di pictura over distucchi antichi*, — und neben dem, von keinem Pilaster unterstützten Gebälk, hat der Zeichner bemerkt : *è cosi colla cornice e fregio e architrave senza capitello.* Dunkel Sepia; Format 0,18^{m} × 0,24^{m}.

Nr. 7.

Siehe Band II (Not. 32. — F.)

Befand sich in der Mappe 2, wo nur Arbeiten des Peruzzi enthalten sind. Wahrscheinlich von derselben Hand, wie die Nummern 1—6, d. h. von Bramante. Mekrere kleine Skizzen zum Aeusseren von S. Peter und zu einem Thurm, und zwar :

a) Der Thurm, darf als identisch mit dem von Ducerceau gestochenen, auf Nr. 36 (Bl. 2, Fig. 1) abgebildet, bezeichnet werden. Höhe der Skizze, 0,07^{m}.

b) Hälfte der Seitenansicht von S. Peter. Aussen zweistöckig, der ebenfalls hohe Tambur der Kuppel mit zwei Ordnungen bekleidet. Statt der Thürme, zweistöckige Rundbauten mit Pinienförmigen Dächern. — Die Apsis ist ohne Umgang, und hat nur eine Ordnung.

c) Riesenkuppel mit den Verhältnissen des Pantheon ohne Andeutung von Querbauten. Davor in gleicher Breite die Fassade dreitheilig; sie zeigt in der zweiten Etage nur eine grosse Exedra (in der Art des Nicchione im Belvedere), Giebelgekrönt und zwischen zwei grossen Halbgiebeln (2).

(1) Mappe 23—24.

(2) In einer Zeichnung des Louvre, n° d'ordre 5610, mit der Bezeichnung : Lombardisch-venezianische Schule, Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, die unser Freund Dr. Gustavo Frizzoni vielleicht mit Recht als eine

à coupole, tels qu'on en voit dans les peintures ou dans les stucs en relief; elles se trouvent dans le cabinet des estampes de Münich (1) et sont d'un maître inconnu, dont on possède plusieurs autres dessins aux Uffizi et au musée Wicar à Lille. Les fig. 3 et 4 ont aussi été copiées par une autre main, comme nous pouvons nous en convaincre aux Uffizi. Ces feuilles faisaient partie d'un album, dont peut-être celles du recueil de Lille, faussement attribué à Michel-Ange, auront été détachées. Nous les avons reproduites ici à titre de simple curiosité et pour servir de comparaison à certaines compositions du XVI^{e} siècle.

Dans la fig. 3, nous voyons l'inscription : *difizi antichi di pitura e di stuchi cose digrotte.* Format : 0^{m},205 × 0^{m},255.

Dans la fig. 4 : *tenpi antichi cioe dipitura fra grotesche Inroma. — Lapianta nõ lo pche dipitura.* Format : 0^{m},18 × 0^{m},24.

Dans la fig. 5 : *Di pictura over distucchi antichi.* A côté de l'entablement, qui n'est pas soutenu par des pilastres, l'artiste a écrit cette note : *È cosi colla cornice e fregio e architrave senza capitello.* Couleur bistre foncé; format 0^{m},18 × 0^{m},24.

N° 7.

Voir vol. II (Not. 32. — F.)

Cette feuille se trouvait dans le portefeuille 2 qui ne contient que des œuvres de Peruzzi. Elle est très-probablement de la même main que les n^{os} 1—6, c'est-à-dire de Bramante. Elle contient plusieurs petites esquisses pour l'extérieur de Saint-Pierre et pour une tour. On y remarque :

a). Une tour dont la composition est identique à celle que Ducerceau a gravée dans le n° 36 (Pl. 2, fig. 1). Hauteur du croquis : 0^{m},07).

b). La moitié d'une vue latérale de Saint-Pierre, prise extérieurement et présentant deux étages; le tambour élancé de la coupole est revêtu de deux ordres superposés. Au lieu de tours, il y a des constructions rondes à deux étages avec des toits en forme de pommes de pins. L'abside est sans pourtour et ne présente qu'un seul ordre.

c). Coupole gigantesque, dans les proportions du Panthéon, sans indication de transept. Sur le devant, et de la même largeur, une façade divisée en trois parties; elle présente au second étage une sorte de grand exèdre, rappelant le *nicchione* du Belvédère (2), et couronné d'un fronton placé entre deux demi-fron-

(1) Cartons 23—24.

(2) Dans un dessin du Louvre (n° 5610, classé dans l'école lombardo-vénitienne, fin du XV^{e} siècle ou commencement du XVI^{e}), que notre ami le docteur Gustavo Frizzoni considère peut-être avec raison comme un travail de

Unten Säulen in den Bogenöffnungen wie in den Thermen.

d) Skizze in zwei Hälften; rechts : eine Fassade dreifach abgestuft in der Art der Certosa bei Pavia. In der Mitte durch die zwei untern Etagen ein grosser offener Bogen, — davor ein Obelisk, — links : hintere Ansicht des Gebäudes.

Die übrigen kleineren Skizzen stellen Fragmente von Apsiden dar.

Nr. 7 *bis*.

Rückseite von 7.

e) S. Peter, dreistockig; in der Mitte erhebt sich ohne Tambur eine Riesenkuppel.

f) Ansicht eines zweistöckig gegliederten Vorbaues welcher die Stelle der Thürme vertritt.

Zwei andere kleine Skizzen auf 7 und eine auf 7 *bis*, stellen Rundbauten mit Fassaden dar.

Von allen diesen sehr kleinen Skizzen können *a*, *b*, *c*, *e*, *f*, mit Sicherheit als Studien für S. Peter angesehen werden — und zwar scheinen sie wegen des sehr dominirenden Charakters der Kuppel auf die Gruppe V sich zu beziehen.

Ob die übrigen Skizzen Kirchen zur Aufstellung des Julius-Grabes oder andere Entwürfe für S. Peter darstellen, ist nicht mit Gewissheit zu sagen.

Nr. 8.

Bl. 53, Fig. 5, und in versuchter genauer Aufzeichnung auf Bl. 22, Fig. 2. (Original-Gr. — F. — Not. Nr. 27. — Jov. 10.)

Früher in der Mappe 1 dem Peruzzi zugeschrieben. Von dieser Skizze und von Nr. 18 (Bl. 6, Fig. 4), hatte Cav. de Rossi in einer beigefügten Notiz die Vermuthung ausgesprochen, sie seien von Bramante. Wir hatten diese Möglichkeit ebenfalls hervorgehoben (1), aber bemerkt : entweder ist 27 von Peruzzi und dann nicht für S. Peter, oder, wenn von Bra-

frühe Arbeit Peruzzi's bezeichnet, sieht man im Hintergrunde eine Kirchenfassade mit reichen Sculpturen, ebenfalls mit einer Exedra im zweiten Stockwerke. Jedenfalls ist dies Blatt vom gleichen Autor wie die bekannte Zeichnung im Louvre, von Marc Antonio gestochen, welche unter dem Namen « Trionfo di Tito » N° 437 des Catalogs (1871), bekannt ist. Einige der Figuren zeigen wie ein Anlehnen an den Bramantischen Stich in Casa Perego. (Siehe Bramante als Maler und Kupferstecher.)

(1) Notizen. Nr. 27.

tons arqués. Dans la partie inférieure, il y a des arcades divisées par des colonnes, comme cela se voit dans les Thermes.

d) Esquisse en deux moitiés :

A droite, une façade à trois étages en retraite, dans le genre de celle de la Chartreuse de Pavie; au centre, comprenant la hauteur de deux étages, un grand arc devant lequel se trouve un obélisque;

A gauche, vue postérieure de l'édifice.

Les autres croquis représentent quelques fragments d'absides.

N° 7 *bis*.

Verso du numéro 7.

e). Projet de Saint-Pierre à trois étages. — Au milieu s'élève une coupole gigantesque, sans tambour.

f.) Vue d'un avant-corps à deux étages qui tient lieu de tours.

Deux autres croquis, l'un, à côté du n° 7, l'autre, à côté du 7 *bis*, représentant des édifices circulaires avec façades.

Parmi tous ces croquis à petite échelle, nous ne désignerons avec certitude que *a*, *b*, *c*, *e* et *f* comme étant des études faites en vue de Saint-Pierre; nous dirons même, eu égard au caractère essentiellement prédominant de la coupole, qu'ils doivent se rattacher au groupe V.

Nous ne pouvons guère affirmer si les autres dessins représentent des études d'églises destinées à recevoir le tombeau de Jules II, ou peut-être quelque autre projet pour la basilique.

N° 8.

Pl. 53, fig. 5, avec un essai de restitution pl. 22, fig. 2. (Gr. de l'original. — F. — Not. N° 27. — Jov. 10.) Autrefois dans portefeuille 1 et attribué à Peruzzi.

A propos du n° 18 (pl. 6, fig. 4), le chev. de Rossi, dans une notice qui accompagne ce dessin, incline à penser qu'il pourrait être de Bramante; nous avons admis nous-mêmes cette supposition (1), en faisant toutefois une réserve : ou bien le dessin 27 est de Peruzzi, et n'a dans ce cas rien à faire avec la basilique, ou bien il est de Bramante et représente une idée nouvelle pour la

jeunesse de Peruzzi, on voit vers le fond une façade d'église, ornée de riches sculptures, qui présente au second étage la même disposition en exèdre. Cette feuille est du même auteur que le dessin du Louvre (n° 437 du catalogue de 1871), qui a été gravé par Marc Antoine et qui est connu sous le nom de « Trionfo di Tito ». Quelques-unes des figures du premier de ces dessins paraissent être des réminiscences de la gravure de Bramante conservée à la Casa Perego. (Voir Bramante, comme peintre et graveur.)

(1) Notizen. N° 27.

mante, so wäre es eine andere Idee für den Bau. — Letzere Ansicht ist die richtige. H. Jovanovits hat nicht beachtet, dass aus den jetzigen Kuppelpfeilern es unmöglich ist, die hier abgebildeten herzustellen, folglich diese Skizze keine eigenmächtige Arbeit Peruzzi's aus der Zeit seiner Bauleitung sein kann.

Die Zahl der Säulen an den Schrägen der Kuppelpfeiler beweist, dass hier zwei kleine Ordnungen über einander beabsichtigt waren :

Der längliche Charakter dieses Centralbaus, und die zwei Ordnungen innen, erinnern entfernt an die Hagia Sophia in Constantinopel. — Weder Thürme noch Nebenkuppeln.

construction de l'église. C'est cette dernière opinion qui est la vraie. M. Jovanovits ne s'est pas rendu compte qu'il serait absolument impossible de rétablir, avec les éléments des piliers actuels, les piliers que nous voyons figurés ici ; par conséquent, cette esquisse ne peut pas être un original de Peruzzi et dater de l'époque où il dirigeait les travaux. Le nombre des colonnes sur les pans coupés des piliers de la coupole nous prouve que l'intention première était d'établir deux ordres superposés.

Grâce à sa forme allongée et aux deux ordres superposés de l'intérieur, cette église à coupole centrale rappelle vaguement Sainte-Sophie de Constantinople. Il n'y a ni tours ni coupoles secondaires.

I. PERIODE.

II. EPOCHE.

März 1505 bis März 1514.

WIR wissen nicht, wie lange der Papst und seine Architekten die Frage des Neubaues der Peterskirche ruhen liessen. Möglicher Weise, dass letztere für sich die Frage weiter untersuchten.

So lange die Erzählung Condivi's (1) und Vasari's, über die Wiederaufnahme der Angelegenheit nicht als eine Erdichtung bewiesen werden kann, sind wir genöthigt, sie in Rechnung zu bringen und hier drei Stadien anzunehmen.

In dem ersten wird an die Errichtung einer Capelle zur Aufnahme des Julius-Grabmals gedacht.

In der zweiten, entschliesst man sich die von Nicolaus V. und Paul II. begonnenen Arbeiten fortzuführen.

In der dritten fasst man den Entschluss, den Neubau der Peterskirche nach ganz neuen Entwürfen auszuführen.

I. STADIUM.

März 1505.

STUDIEN ZU EINER CAPELLE FÜR AUFNAHME DES GRABDENKMALS, WELCHES MICHEL ANGELO FÜR JULIUS II. ENTWORFEN HATTE.

Nach der Erzählung Vasari's, im Leben G. da Sangallo's, wäre es besonders dieser der die Errichtung einer Capelle zu solchen Zwecken vorgeschlagen hatte.

Zur Feststellung des Datums dieser Phase diene folgendes :

Sicher ist, dass Michel Angelo im März oder Anfangs April 1505 aus Rom nach Carrara reiste, um dort den Marmor für das Grabmonument brechen zu lassen. Dies Datum geht aus zwei Angaben hervor. 1° Schreibt Michel Angelo selbst : *Seit der Zeit, wo ich nach Carrara gieng, bis zu meiner Vertreibung aus dem Vaticane vergieng mehr als ein Jahr* (2). Nun fand die Flucht Michel Angelo's aus Rom am Samstag nach Ostern 1506 statt (3), welcher Samstag in diesem Jahr auf den 18. April fiel (dem Tage der Grundsteinlegung von S. Peter). Tags zuvor war er aus dem Vatican gewiesen worden. Gehen wir von diesem Datum

(1) Capitel 27.
(2) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 427.
(3) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 377.

I^RE PÉRIODE.

II^e ÉPOQUE.

De mars 1505 à mars 1514 environ.

PENDANT un certain temps, dont nous ignorons la durée, le pape et ses architectes ne s'occupèrent plus de la reconstruction de Saint-Pierre; peut-être ces derniers y songeaient-ils de leur côté; en tout cas la question resta pour le moment à l'arrière-plan.

Aussi longtemps que l'on n'aura pas lieu de mettre en doute le récit que Condivi (1) et Vasari nous font de la reprise des études, nous devons en tenir compte et distinguer trois phases différentes dans le cours des travaux préparatoires.

Dans la première, il s'agit d'ériger une chapelle destinée à recevoir le monument funéraire de Jules II.

Dans la seconde, on prend la résolution de continuer les travaux commencés par Nicolas V et par Paul II.

Dans la troisième, on se décide à exécuter des projets tout nouveaux pour la reconstruction de Saint-Pierre.

I^re PHASE.

Mars 1505.

ÉTUDES POUR UNE CHAPELLE DESTINÉE A RECEVOIR LE MONUMENT FUNÉRAIRE DE JULES II PROJETÉ PAR MICHEL-ANGE.

D'après le récit de Vasari dans la vie de Giuliano da Sangallo, ce serait ce dernier qui aurait proposé de construire cette chapelle.

Nous pouvons fixer la date de cette période au moyen des raisonnements suivants.

Michel-Ange, se rendant à Carrare afin d'y faire extraire des carrières le marbre nécessaire pour le monument, partit de Rome au mois de mars ou au commencement d'avril 1505. C'est ce qui ressort de deux données positives. 1° Michel-Ange écrit en effet : *Depuis le moment où je me rendis à Carrare jusqu'à celui où je fus chassé du Vatican, il se passa plus d'un an* (2). Or Michel-Ange s'enfuit de Rome en 1506, le samedi après Pâques (3), samedi qui cette année-là tombait le 18 avril, précisément le jour où fut posé la première pierre de la basilique vaticane. La veille, il avait été chassé du palais. Si nous comptons un an

(1) Chapitre 27.
(2) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 427.
(3) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 377.

ein Jahr zurück, so ergiebt sich März oder April 1505 als Datum seiner Abreise nach Carrara. 2° Am 12. November 1505 schliesst Michel Angelo in Carrara den Vertrag über den Transport seines Marmors nach Rom ab (1). Er selbst, Condivi und Vasari geben seinen Aufenthalt in Carrara zu acht Monaten an, so dass seine Ankunft dort ebenfalls den Monat April 1505 ergiebt.

Im März, spätestens Anfangs April 1505, war also die Zeichnung oder das Modell zum Grabmale fertig, und vor seiner Abreise hatte Michel Angelo für die Aufstellung des Monuments die Vollendung der Tribuna Nicolaus V. angerathen.

* * *

Wann hatte nun Michel Angelo die Studien zum Grabmal begonnen? Wenn die Zahlung von 280 Liren (2), die er am 28. Februar 1505 in Florenz für Arbeiten am Carton der Schlacht bei Pisa erhielt, ihm persönlich ausgezahlt wurden, so konnte Michel Angelo nicht vor dem 3. oder 4. März frühestens in Rom erscheinen.

Die Dauer seines Aufenthaltes, in welchem er das Monument entwarf, wäre höchstens 4—6 Wochen gewesen. Es fällt somit die Aussage Condivi's und Vasari's, es habe der Papst den Meister *mehrere Monate behalten*, ehe er gewusst, welche Aufgabe ihm zu stellen, in's Wasser. — Michel Angelo selbst schreibt (3), er glaube seine Berufung nach Rom sei in dem zweiten Jahre der Regierung Julius II. erfolgt, d. h. zwischen dem 1. November 1504 und dem 31. Oktober 1505.

Freilich in dem bekannten von Ciampi veröffentlichten Briefe (4), sagt Michel Angelo, es sei dies im *ersten* Jahre Julius II. gewesen, welches am 31. Oktober 1504 endigte; der Zweifel über dies Datum im ersten Briefe möchte als ein Zeichen gelten, dass seine Ankunft am Ende des ersten oder zu Anfang des zweiten Jahres der Regierung Julius II. geschehen wäre, was dann Raum für die mehreren Monate, von denen oben die Rede war, geben würde. Mehrere von Gaye nachgewiesene Zahlungen an Michel Angelo in Florenz, scheinen aber zu bestätigen, dass er gerade um diese Zeit am Carton in Florenz beschäftigt war. Da wir aber, mit Gaye nicht unbedingt von der Echtheit des von Ciampi veröffentlichten Briefes überzeug sind, ferner von keinem frühern, ins Jahr 1504 fallenden Erscheinen Michel Angelo's in Rom die Rede ist, und ein solches eine Zögerung in der Angelegenheit

(1) Carlo Frediani, 1837, angeführt im Vasari, XI 346.
(2) Gaye, Carleggio, II, 93.
(3) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 426.
(4) Wiederholt bei Vasari, XII, 315.

en arrière, nous trouverons que son voyage à Carrare dut avoir lieu en mars ou en avril 1505. 2° Le 12 novembre 1505, Michel-Ange passa à Carrare la convention pour le transport des marbres jusqu'à Rome (1). L'artiste lui-même, Condivi et Vasari rapportant unanimement que le séjour à Carrare avait duré huit mois, l'arrivée dans cette ville aura eu lieu au mois d'avril 1505.

Michel-Ange partant pour choisir les marbres en mars ou, au plus tard, au commencement d'avril, avait sans doute alors terminé le dessin ou le modèle du tombeau de Jules II; c'est avant son départ qu'il avait dû conseiller d'achever la tribune de Nicolas V afin d'y placer le monument.

* * *

Mais quand Michel-Ange avait-il commencé les études pour ce monument? S'il reçut en personne, à Florence, le 28 février 1505, les 280 livres qui lui étaient allouées pour travaux au carton de la Bataille de Pise (2), il ne pouvait pas être à Rome avant le 3 ou le 4 mars au plus tôt.

Il ne serait donc resté à Rome que quatre ou six semaines, et c'est pendant ce temps qu'il aurait élaboré le projet pour le tombeau du pape. Condivi et Vasari sont par conséquent dans l'erreur quand ils affirment que Jules II aurait gardé le grand sculpteur durant *plusieurs mois* sans savoir de quelle entreprise le charger. Michel-Ange lui-même écrit (3) que, s'il se souvenait bien, il avait été appelé à Rome dans la deuxième année du pontificat de Jules II, c'est-à-dire entre le 1er novembre 1504 et le 31 octobre 1505.

Il est vrai que, dans la célèbre lettre publiée par Ciampi (4), Michel-Ange dit être venu à Rome pendant la première année du règne de Jules II, année qui se termina le 31 octobre 1504. Si, dans la lettre que nous avons citée en premier lieu, Michel-Ange montre quelque hésitation au sujet de la date de son arrivée à Rome, on pourrait en induire que cet évènement eut lieu à la fin de la première ou au commencement de la deuxième année du pontificat de Jules II; on trouverait ainsi une place pour les *plusieurs mois* d'inaction dont il a été question plus haut. Mais, d'autre part, Gaye a constaté plusieurs payements faits au grand sculpteur à Florence et paraissant prouver qu'à cette époque il était à Florence, occupé au carton de la Bataille de Pise. D'ailleurs nous partageons l'opinion de Gaye, qui n'est pas complètement convaincu de l'authenticité de la lettre publiée par Ciampi; puis, nous ne trouvons nulle

(1) Carlo Frediani, 1837, cité dans le Vasari Le Monnier, t. XII, p. 346.
(2) Gaye, Carteggio, t. II, p. 93.
(3) G. Milanesi, lettere di Michelangelo, p. 426.
(4) Reproduite dans le Vasari Le Monnier, t. XII, p. 315.

des Grabmals ergeben würde, wie sie nicht im Charakter des Papstes lag, so glauben wir unbedingt die erste Annahme festhalten zu müssen.

Die Commentatoren des Vasari (ed. Le Monnier) und Hermann Grimm setzen die Ankunft des Michel Angelo's zu Anfang des Jahres 1505, — und Gotti in die ersten Monate dieses Jahres. — *Nach dem oben gesagten, fiele sie in die ersten Tage von März* 1505.

Wenn also, wie Condivi und Vasari berichten, das Grabmal zur Wiederaufnahme der seit einem Jahre (1) aufgeschobenen Frage des Neubaus von S. Peter die Veranlassung war, — so ergiebt sich :

1) Dass vor Mitte März schwerlich von einer Kapelle zur Aufstellung des Denkmals die Rede sein konnte.

2) Dass vor dem 11. April (acht Tage vor seiner Flucht), spätestens hierzu der Ausbau der Tribuna des Rossellino von Michel Angelo vorgeschlagen worden sein konnte.

3) *Dass möglicher Weise fast gleichzeitig der Neubau des S. Peter zur Sprache kam, jedenfalls aber dies schwerlich später als in der Mitte des Jahres 1505 statt gefunden haben kann.*

Gerade die Studien für eine Capelle zur Aufnahme des Juliusgrabmals, lassen sich am schwierigsten feststellen. Sie bezweckten noch nicht den Umbau der Kirche, und entbehren daher die meisten der angeführten Kennzeichen.

Nr. 9.

Bl. 53, Fig. 1. (Original-Gr. — K F. — Not. Nr. 28)

Wir reihen diese flüchtige Skizze hieher ein, weil sie einen Bau bezweckt, der zu klein ist um als Neubau der Basilika zu gelten, dafür aber eine Bildung des Kuppelraumes und der Kreuzarme zeigt, welche mit den Studien für S. Peter (siehe Nrn. 8, 39, . . .) verwandt ist. Namentlich zeigt eine Skizze auf der Rückseite die Wiederholung des Kuppelpfeilers und des Kreuzarmes, welche die gegenwärtige innere Pilasterordnung aufweist.

(1) Julius II. beschloss sofort nach seinem Regierungsantritt den Neubau des Vatikans und den von S. Peter. Man muss einen Zeitraum von fünf bis sechs Monaten annehmen, für Verfertigung der Pläne, für Besprechung der Angelegenheit ehe eine Stockung eintrat. Es führt uns dies ungefähr bis März oder April 1504. Also bis März 1505, wo die Sache wieder iu Gang kam, verfloss etwa ein Jahr.

part que Michel-Ange ait été déjà à Rome en 1504; enfin, si Michel-Ange était déjà venu à Rome en 1504, la question du monument de Jules II serait restée longtemps pendante, ce qui, étant donné le caractère du pape, est difficile à admettre. En tenant compte de toutes ces considérations, nous croyons absolument devoir maintenir la première opinion émise ci-dessus.

Les commentateurs de Vasari (éd. Le Monnier) et M. Hermann Grimm fixent l'arrivée de Michel-Ange à Rome au commencement de 1505; Gotti la fixe aux premiers mois de cette année. *D'après nos calculs, elle aurait eu lieu les premiers jours de mars 1505.*

Si donc, ainsi que le racontent Condivi et Vasari, ce fut la recherche d'un emplacement pour son tombeau qui amena le pape, au bout d'un an (1) d'interruption, à s'occuper de nouveau de la reconstruction de Saint-Pierre, nous en tirons les conclusions suivantes :

1° Il ne pouvait guère avant le milieu de mars être question d'une chapelle pour recevoir le monument.

2° Michel-Ange n'a pas pu conseiller dans ce but l'achèvement de la tribune de Rossellino plus tard que le 11 avril (huit jours avant sa fuite).

3° *Peut-être a-t-il été presque en même temps question de la reconstruction de Saint-Pierre; en tous cas, il est probable que la question aura été soulevée avant le milieu de l'année 1505.*

Les études les plus difficiles à constater sont précisément celles qui se rapportent à la chapelle destinée à recevoir le tombeau de Jules II; elles ne visaient pas encore à une transformation de la basilique, et, par conséquent, on ne peut guère y reconnaître les signes caractéristiques que nous avons indiqués.

N° 9.

Pl. 53, fig. 1. (Gr. de l'original. — K F. — Not. N° 28.)

Nous plaçons ici ce léger croquis parce qu'il se rapporte à un édifice trop petit pour pouvoir être regardé comme destiné à la reconstruction de la basilique; par contre, la configuration de la coupole et des bras de la croix n'y est pas sans analogie avec les études pour Saint-Pierre. (Voyez N°s 8, 39, . . .) On remarquera surtout au verso de cette esquisse une répétition du transept et d'un des piliers de la coupole qui montre le même ordre de pilastres que l'édifice actuel.

(1) Jules II, aussitôt monté sur le trône, décida la reconstruction du Vatican et celle de Saint-Pierre. Pour la confection des plans et leur discussion jusqu'au moment où la dernière de ces entreprises fut abandonnée, il faut admettre un espace de cinq à six mois environ. Ceci nous mène en mars ou avril 1504. Il s'écoula donc un an jusqu'en mars 1505 où ce projet fut de nouveau mis en question.

Die punktirten Theile sind zum bessern Verständniss der Anlage von uns ergänzt.

Ob der Bau freistehend, oder in Verbindung mit der alten Basilika zu denken sei, ist nicht leicht zu bestimmen.

Nr. 10.

Siehe Band II.

Ein Centralbau, bestehend aus einer auf Pfeilern ruhenden Kuppel, die statt gerader abgeschnittener Ecken, convexe Viertelskreise haben. Diese werden durch die vier runden Nebenkuppeln gebildet, welche an dieser Stelle mittelst zweier Säulen mit dem Hauptraume in Verbindung gebracht sind. Die Chorapsis allein ist aussen polygon, wie jene Rossellino's. Möglicher Weise ist diese Anordnung vom kleinen griechischen Kreuze am Baptisterium Constantins inspirirt.

Darunter eine kleine Innenansicht (2) des Baues. Da diese Skizze neben zwei anderen für S. Peter bestimmten frühen Studien sich befindet (Nr. 11, 11 *a* und 20), ist wenigstens die Vermuthung gestattet, dass auch diese dieselbe Bestimmung haben konnte. Allerdings befinden sich auf der Rückseite mehrere Skizzen ähnlicher Art, welche zum Theil den Charakter von Uebungen im Centralbauentwerfen tragen.

Siehe die folgende Nummer.

III. GRUPPE

Mit dem sogenannten Friedenstempel verwandt (*Basilika des Constantin oder richtiger des Maxentius am Forum*).

Nr. 11.

Siehe Band II.

Im Februar 1879, fanden wir in den Uffizien unter den Zeichnungen welche dem Peruzzi zugeschrieben werden, ein Blatt, welches auf der einen Seite die mit den Nrn. 10, 11 *a*, 20, bezeichneten Skizzen aufweist, und auf der Rückseite die eben erwähnten Uebungen zu Centralbauten; wir beschreiben hier unter dieser Nr. 11 blos den zur Hälfte angegebenen Grundriss, dessen engsten Zusammenhang mit dem Friedenstempel man sofort gewahrt. Dass nicht etwa letzteres

(1) Abgebildet bei Redtenbacher: Peruzzi, Bl. IV, Fig. 5 und 6.

Afin de faciliter l'intelligence de cette disposition, nous avons rétabli en lignes pointillées les parties qui manquent.

Il n'est pas facile de décider si cette construction devait être isolée ou reliée à l'ancienne basilique.

N° 10.

Voyez volume II.

Église à dôme central, composée d'une coupole assise sur des piliers, qui, au lieu de pans coupés, ont des surfaces convexes, en quart de cercle. Ces quarts de cercle sont formés par les quatre coupoles latérales rondes qui sont reliées sur ce point à la coupole centrale par deux grandes colonnes. L'abside du chœur est seule polygone comme celle de Rossellino. Peut-être cette disposition a-t-elle été inspirée par la petite croix grecque du baptistère de Constantin.

Au-dessous, se trouve une petite vue de l'intérieur de l'édifice. Comme cette esquisse (1) se trouve à côté de deux études primitives pour Saint-Pierre (N°s 11, 11 *a* et 20), on peut supposer qu'elle avait la même destination. Il est vrai qu'au verso on remarque plusieurs esquisses de même nature, dans lesquelles on dirait presque que l'auteur a voulu s'exercer à dessiner des projets d'édifices à coupole centrale.

Voyez le numéro suivant.

GROUPE III.

Études inspirées par l'édifice dit Temple de la Paix (*Basilique de Constantin ou plutôt de Maxence, au Forum*).

N° 11.

Voyez volume II.

En février 1879, nous avons trouvé parmi les dessins conservés aux Uffizi et attribués à Peruzzi une feuille où l'on voit, d'un côté, les esquisses désignées sous les numéros 10, 11 *a* et 20, de l'autre, les études que nous venons de citer. Nous ne décrivons ici sous le n° 11 qu'un plan, dont la moitié seulement est indiquée et qui, on le reconnaîtra immédiatement, présente la plus grande analogie avec le Temple de la Paix. L'artiste ne voulait nullement retracer le plan

(1) Reproduites dans l'ouvrage de M. Redtenbacher sur Peruzzi, folio IV, fig. 5 et 6.

Monument gemeint sei, sondern eine neue Composition, geht aus den Maassen hervor, und z. B. aus dem Umstand dass hier hinter den Säulen noch Pilaster angenommen sind.

Die Maasse, in Ellen angegeben, sind :

Durchmesser der Apsis . . .	20 br.	=	52,24 pal.
» » » Säulen . .	4	=	10,45 »
Intercolumnien in der Längenrichtung	26	=	67,91 »
Spannung des Mittelschiffes zwischen den Säulen.	26	=	67,91 »
Innere Länge zwischen den Pilastern hinter den Endsäulen	100	=	261,20 »
Spannung des Mittelschiffes von Mauer zu Mauer.	44	=	114,92 »

Die Addition 28 + 28 + 44 = 100 = 261,20 » giebt die grösste innere Breite in den Seitenapsiden gemessen.

Nr. 11 *a*.

Neben dem eben beschriebenen Grundrisse sieht man das Detail zu einem der Pfeiler, dessen Gliederung mit gekuppelten Säulen kleiner Ordnung verbunden eine reichere ist.

Nr. 12.

Band II. (0,125^{m} × 0,125^{m}. — Nr. 71 der Mappe 21. als « unbekannt » bezeichnet.)

Entweder von Bramante eigenhändig, oder von Peruzzi für ihn skizzirt.

Innerer Aufriss zu N. 11, und zwar in der unter N. 11 *a* beschriebenen Variante, die als Stückchen Grundriss N. 12 *a* hier widerholt ist.

Auf der Rückseite, siehe Nr. 22 und 22 *a*.

Es dürfen die Nummern 11, 11 *a*, 12, als mit S. Peter im Zusammenhange stehend, betrachtet werden, 1) weil auf demselben Blatte, neben Nr. 11, ein Stück Grundriss, identisch mit der Studie für S. Peter Nr. 21 ist; 2) weil der Aufriss dazu, Nr. 12, auf seiner Rückseite ebenfalls ein Stück Grundriss und Aufriss für S. Peter zeigt; 3) weil dieselbe dem Friedenstempel nachgebildete Anlage in der unzweifelhaft für S. Peter bestimmten Studie Nr. 17 (Bl. 6, Fig. 3) vorkommt.

de ce dernier édifice; c'est bien le projet d'une construction nouvelle. Non-seulement les dimensions, mais aussi les pilastres placés derrière les colonnes, ne laissent aucun doute à cet égard.

Les dimensions, indiquées en *braccia*, sont les suivantes :

Diamètre de l'abside. . .	20 br.	=	52,24 pal.
» des colonnes. .	4	=	10,45 »
Entrecolonnements dans le sens du grand axe	26	=	67,91 »
Largeur de la nef centrale entre les colonnes.	26	=	67,91 »
Longueur prise à l'intérieur entre les pilastres derrière les colonnes extrêmes.	100	=	261,20 »
Largeur dans œuvre de la nef centrale.	44	=	114,92 »

L'addition 28 + 28 + 44 = 100 = 261,20 » donne la plus grande largeur de l'intérieur, mesurée dans les absides latérales.

N° 11 *a*.

A côté du plan que nous venons de décrire, on voit les détails d'un des piliers, mais l'architecture en est plus riche. Les piliers sont combinés avec des colonnes accouplées d'un petit ordre.

N° 12.

Vol. II (0^{m},125 × 0^{m},115, — sans désignation, portant le n° 71 dans le carton 21).

Dessin exécuté par Bramante ou par Peruzzi pour Bramante.

Coupe intérieure de l'édifice n° 11, avec la variante décrite dans le n° 11 *a*, dont une partie est répétée sous n° 12 *a*.

Pour les figures qui se trouvent au verso, voyez les n^{os} 22 et 22 *a*.

Voici les raisons pour lesquelles nous admettons que les numéros 11, 11 *a* et 12 se rattachent aux projets pour la construction de Saint-Pierre. 1° Sur la même feuille que le n° 11 se trouve un fragment de plan identique à l'étude pour Saint-Pierre n° 21. 2° Au verso de la coupe correspondante (n° 12) se voit un fragment de plan et de coupe pour Saint-Pierre. 3° Le même plan, inspiré du Temple de la Paix, se retrouve dans l'étude n° 17 (Pl. 6, fig. 3) qui, elle, fut incontestablement destinée à Saint-Pierre.

Nr. 13.

Bl. 53, Fig. 3. (K F. — Nach einer von uns verfertigten Pause autographirt.)

Mehrere sehr flüchtige Skizzen durcheinander. Darunter Grundriss und Aufriss von Pfeilern, mit Säulen oder Dreiviertelsäulen davor, die sich auf eine Composition, wie die unter Nr. 11 bezeichnete, zu beziehen scheinen. Wir haben diese Theile rechts mit *b* und links mit *a* bezeichnet.

Die Arkadenweite von 20 Ellen = 52,20 Pal. treffen wir auch im Grundriss für S. Peter, welcher sich auf der Rückseite dieses Blattes befindet (siehe Nr. 32). Die zwei sauber gezeichneten Pfeilergrundrisse sind von derselben Hand wie Nr. 32, welche für Bramante gezeichnet worden; sie sind beinahe identisch mit dem im Grundriss angegebenen der Nr. 22 *a* auf Nr. 22.

Die Skizzen, mit Ausnahme dieser zwei Pfeiler, scheinen von einer sehr zitternden Hand herzurühren.

Rückseite : siehe Nr. 32.

Nr. 14.

Bl. 18, Fig. 4. (Original-Gr. — K F.)

Scheint zu einer Composition derselben Categorie zu gehören, siehe Bl. 15, Fig. 5 und 7. Auf der Rückseite zwei unbedeutende Fragmente.

Nr. 15.

Skizzenbuch Peruzzi's in Siena, fol. 28. — K F.

Aehnliche Skizze wie Nr. 14. Ob etwa die zwei von Peruzzi gezeichneten Centralbauten, die wir in unsern « Notizen » unter Nr. 38 erwähnt haben, und die H. Redtenbacher in seinem Bande über Peruzzi auf Bl. III, Fig. 1—2 abgebildet hat, hieher gehören, mag dahingestellt bleiben.

Wegen der Schwierigkeit, hier zu bestimmten Ansichten zu gelangen, wollen wir uns nicht länger bei dieser Epoche aufhalten, um so mehr, da man der Versuchung ausgesetzt ist, alle nach dem Prinzipe von S. Peter gebildeten Kapellen hieher zu versetzen. Wir verweisen nur noch zum Schlusse auf Einiges, gelegentlich der Nr. 16 Gesagte hin.

N° 13.

Fol. 53, fig. 3. (K F. — Autographie d'après un calque fait par nous.)

Plusieurs esquisses jetées très-rapidement et pêle-mêle. On y remarque un plan et une coupe de piliers flanqués de colonnes engagées d'un quart dans le pilier ou dégagées qui paraissent se rapporter à une composition du genre de celle que nous avons citée sous n° 11. Nous avons désigné les parties à gauche par la lettre *a*, et les parties à droite par la lettre *b*.

Le plan de Saint-Pierre qui se trouve au verso de cette feuille (voyez n° 32) présente aussi des arcades ayant une largeur de 20 braccia = 52,20 palmes. Les plans de deux piliers soigneusement dessinés sont de la même main que le n° 32, dessiné pour Bramante; ils sont presque identiques au pilier du n° 22 *a* dessiné à côté du n° 22.

La main qui a dessiné ces esquisses, à l'exception de ces deux piliers, paraît avoir fortement tremblé.

Au verso : voyez n° 32.

N° 14.

Pl. 18, fig. 4. (Gr. de l'original. — K F.)

Cette esquisse paraît se rapporter à une composition de la même catégorie. Voyez Pl. 15, fig. 5 et 7. — Au verso, on voit deux fragments sans importance.

N° 15.

Livre d'esquisses de Peruzzi, à Sienne, fol. 28. — K F.

Esquisse du même genre que le n° 14.

Nous ne pouvons pas décider s'il faut classer ici les deux églises à coupole centrale dessinées par Peruzzi, que nous avons mentionnées dans nos *Notices* (n° 38) et que M. Redtenbacher a reproduites dans son ouvrage sur B. Peruzzi, fol. III, fig. 1 et 2.

Il est si difficile de se former une opinion précise sur les études de l'époque dont nous nous occupons, que nous ne voulons pas nous y arrêter davantage, d'autant plus que l'on est exposé à la tentation de ranger ici toutes les chapelles construites d'après le même principe que Saint-Pierre. Pour finir, nous renvoyons le lecteur aux observations que nous ferons à l'occasion du n° 16.

II. STADIUM.

Vor dem 11. April 1505.

ENTWÜRFE, WELCHE DIE FORTSETZUNG DES BAUES VON NICOLAUS V. UND PAUL II. NACH DEN URSPRÜNGLICHEN ABSICHTEN BEZWECKEN.

Aus dieser Phase des Unternehmens, von welcher Vasari, im Leben G. da Sangallo's, kurze Erwähnung thut, ist nichts bis jetzt auf uns gekommen. Wir gehen daher zur folgenden Epoche über.

IIe PHASE

antérieure au 11 avril 1505.

PROJETS POUR LA CONTINUATION, D'APRÈS LES INTENTIONS PRIMITIVES, DES CONSTRUCTIONS COMMENCÉES PAR NICOLAS V ET PAR PAUL II.

Nous ne possédons pas un seul document qui se rapporte à cette phase de l'entreprise, dont Vasari ne fait qu'une brève mention dans la vie de G. da Sangallo. Nous passons donc à la phase suivante.

III. STADIUM.

Beginnt im Sommer des Jahres 1505.

ENTSCHLUSS, DEN NEUBAU DER PETERSKIRCHE NACH EINEM NEUEN, SCHÖNEREN UND PRÄCHTIGEREN ENTWURFE (CONDIVI, CAP. XXVII) WIEDER AUFZUNEHMEN.

Die Verwerthung der Bauanfänge Nicolaus V. und Paul II. wird zwar nicht gänzlich aufgegeben und sogar öfters versucht. Sie treten aber nur noch als Fragmente inmitten ganz neuer Compositionen auf.

Bei der ersten hier zu erwähnenden Figur ist es einigem Zweifel unterworfen, ob sie entschieden für S. Peter sei; sie hätte vielleicht ebenso gut ihren Platz in der Gruppe der Kapellen gefunden.

Nr. 16.

Textband Fig. 17. (Wien, K. K. Hofbibliothek; Mappe: Vues 32, G. VIII. 0,170m × 0,203m. Original-Gr.)

Von unbekannter Hand.

Als wir dies Blatt zum ersten Male erwähnten (1), sprachen wir die Ungewissheit aus, ob wir eine ganz frühe Studie für S. Peter vor Augen hätten, oder eine spätere Arbeit, von diesem Baue inspirirt. Seitdem hat

(1) Zeitschr. f. bild. Kunst, 1878, S. 127.

IIIe PHASE.

Commence dans l'été de l'année 1505.

RÉSOLUTION DE RECONSTRUIRE SAINT-PIERRE D'APRÈS DES PROJETS NOUVEAUX, PLUS BEAUX ET PLUS GRANDIOSES (CONDIVI, CHAP. XXVII).

On ne renonce pas immédiatement à tirer parti des premiers travaux de Nicolas V et de Paul II, mais on ne leur laisse plus que le rôle de fragments englobés dans des compositions toutes nouvelles.

Il n'est guère possible de décider d'une manière absolue si la première étude que nous allons avoir à mentionner fut destinée à Saint-Pierre. Peut-être aurions-nous pu tout aussi bien la ranger dans le groupe des chapelles.

N° 16.

Volume de texte, fig. 17. (Vienne, Bibliothèque Imp. et Roy. Portefeuille intitulé : Vues 32, G. VIII. Gr. de l'original 0m,170 × 0m,203.)

Dessin d'une main inconnue.

La première fois que nous avons parlé de cette feuille (1), nous avons dit ne pas savoir si nous avions sous les yeux une étude (parmi les premières) pour Saint-Pierre, ou bien un travail postérieur, inspiré par

(1) Zeitschrift für bildende Kunst, 1878, p. 127.

sich die Ansicht, es sei diese Zeichnung mit S. Peter in Zusammenhang zu bringen, eher bestärkt, ohne zur Gewissheit zu gelangen. Die Gründe hierfür sind folgende :

1) Die Aehnlichkeit mit dem Grundriss Nr. 43 (Bl. 17, Fig. 2) fällt sofort in's Auge.

2) Die eingeschriebenen Maasse, wenn man sie als Ellen (braccia) ansieht, ergeben Abmessungen, welche in mehreren Studien für S. Peter vorkommen.

Wir geben blos die Hauptmaasse, und zwar zur besseren Vergleichung in Palmen verwandelt, an (eine Elle = 2,612 Palmen).

Länge vom Centrum der Kuppel bis zum Aeusseren der Apsis, etwa	108 br.	= 282,096 p.
In der Studie Nr. 62 wo der Chor Rossellino's benutzt wird ist diese Länge		= 282,500 »
Durchmesser der Kuppel (wie in der Gruppe VII)	77	= 201,124 »
Kuppelarkaden (jetzt 103). .	24	= 62,688 »
Nebenarkaden (jetzt 60). . .	24	= 62,688 »
Capellen den 40 Palmen Nischen entsprechend	16	= 41,792 »
Durchmesser der Säulen (In mehren Studien. 15)	6	= 15,672 »

Sollte dieser Säulendurchmesser von 15 Palmen nicht ein Zeichen sein, dass der vorliegende Grundriss nur für S. Peter sein konnte, da selbst die jetzige Riesenordnung nur 12 Pal. Durchmesser hat?

Der Gedanke, die Kuppel auf Säulen, verbunden mit Pfeilern, ruhen zu lassen, ist derselbe, wie in den Nrn. 23, 24. (Siehe auch Bl. 15, Fig. 6—7.)

Die Intercolumnien der Säulen an den Pfeilerschrägen sind der Spannung der Arkaden gleich. Diese Studie bezeichnet also einigermaassen den Versuch, die Kuppel von *acht* gleich entfernten Stützen scheinbar tragen zu lassen, wie in den Studien der Gruppe V; nur ist hier als Entfernung der Stützen die Oeffnung der Nebenarkaden (60 = 62 Pal.) angenommen, während in der Gruppe V die Mittelschiffspannung hierfür gewählt wurde. Daher ist die Spannung der Kuppel selbst, wie in mehreren anderen Entwürfen, hier blos

cet édifice. Depuis lors, nous n'avons fait qu'incliner toujours davantage vers la première solution, sans toutefois arriver à une certitude complète. Voici quelles sont nos raisons :

1° La ressemblance avec le plan de Saint-Pierre n° 43 (fol. 17, fig. 2), frappe dès l'abord.

2° Les mesures ajoutées au plan donnent, si l'on y voit des brasses, des dimensions qui se retrouvent dans plusieurs études pour Saint-Pierre.

Nous ne donnons que les mesures principales, transcrites en palmes, afin de faciliter la comparaison (1 *braccio* = 2,612 palmes).

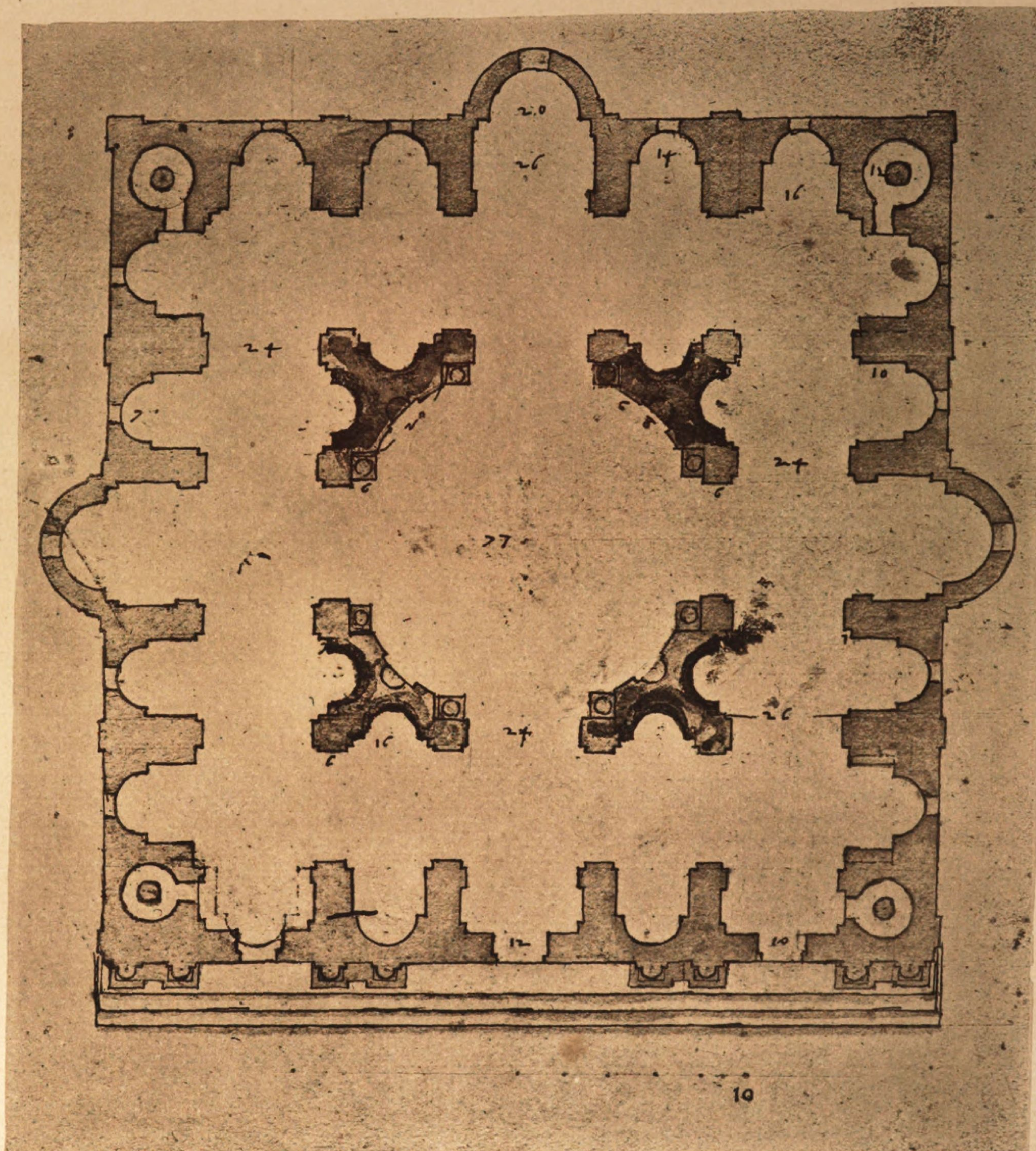
Longueur depuis le centre de la coupole jusqu'à l'extérieur de l'abside : environ	108 br.	= 282,096 pal.
Dans l'étude n° 62, où l'on tire parti du chœur de Rossellino, cette longueur est de		= 282,500 »
Diamètre de la coupole (comme dans les projets du groupe VII).	77	= 201,124 »
Arcades de la coupole (actuellement 103 pal.) . . .	24	= 62,688 »
Arcades latérales (actuellement 60 pal.)	24	= 62,688 »
Chapelles correspondant aux niches de 40 pal. de l'édifice actuel.	16	= 41,792 »
Diamètre des colonnes, (dans plusieurs études 15 pal.).	6	= 15,672 »

Le diamètre de 15 palmes donné aux colonnes ne serait-il pas une preuve que ce plan ne peut avoir été destiné qu'à Saint-Pierre, puisque l'ordre colossal de l'édifice actuel n'a lui-même que douze palmes de diamètre ?

L'idée d'asseoir la coupole sur des colonnes jointes à des piliers est la même que dans les numéros 23, 24. (Voyez aussi pl. 15, fig. 5 et 7.)

Les colonnes adossées aux pans coupés des piliers ont un entrecolonnement égal à l'ouverture des arcades. Cette étude nous offre donc le spécimen d'une tentative faite pour donner en apparence à la coupole huit points d'appui, placés à égale distance, comme dans les études du groupe V. Seulement, la distance des points d'appui est ici égale à l'ouverture des arcades latérales de la nef (60 à 62 palmes), tandis que dans le groupe V elle est égale à la largeur de la nef centrale. Par conséquent, le diamètre de la coupole elle-

Fig. 17.



H. von Geymüller direx. Imp. Lemercier et Cie Paris. Héliogre Dujardin.

WIEN
K. K. HOFBIBLIOTHEK
TEXT. No 16.

VIENNE
BIBLIOTHÈQUE IMP. ET ROYle
TEXTE No 16.

200 Pal.: während im zweiten Falle sie z. B. auf 288 Pal. steigt (N. 23).

Trotz dieser Aenlichkeiten müssen wir doch einige Bedenken äusseren, da die Spannung der Kreuzarme blos 62 Pal. beträgt, was in einem Neubaue der Peterskirche schwer denkbar ist, da diese Grösse in der alten Basilika 110 Pal. betrug.

Andererseits scheint uns die ganze Anlage zu gewaltig für eine Kapelle, welche nur zur Aufnahme des Juliusgrabes bestimmt wäre.

Sollte jedoch letzteres der Fall gewesen sein, so dürfte eine andere Skizze unter den Arbeiten Peruzzi's (Mappe 21), dann ebenfalls für Bramante verfasst, hieher gehören. Es ist dies eine vergrösserte, reicher gegliederte, vom Pantheon inspirirte Anlage, deren acht Arkaden auch 60 Pal. Oeffnung haben. In unseren Notizen unter Nr. 22 erwähnt, ist sie bei H. Redtenbacher Bl. III, Fig. 3 und 4, wenig glücklich restaurirt dargestellt.

Soll man endlich diese Zeichnung blos als eine Uebung ansehen? Auch in diesem Falle würde sie, wegen den erwähnten Analogien, das Interesse bieten welches uns bewog, sie hier mitzutheilen.

Nr. 17.

Bl. 6, Fig. 3 (0,192m × 0,29m. KF. — Not. Nr. 19. Jov. Fig. 16. — Redtenbacher, Peruzzi, Bl. I, Fig. 1).

Diese Skizze war unter den Zeichnungen Peruzzi's (Mappe 2) in einem Umschlage auf welchem stand: *Al Cav. de Rossi sembra di Bramante.* Wir können feststellen, dass sowohl der römische Gelehrte, als auch Cav. Pini recht hatten, indem Peruzzi sie *für Bramante* zeichnete.

An den Chor des Rossellino, welcher durch grosse Nischen verziert ist, lehnt sich eine Kuppel mit der jetzigen identisch. Daran reiht sich als Langhaus eine von dem Friedenstempel inspirirte Composition, wie wir sie unter den Nrn. 11—12 *a* als Capelle für das Juliusgrab gesehen haben.

Die eingeschriebenen Maasse sind:

Spannung der Kuppelbögen	105 Pal.
» » Mittelschiffe (wie in Nr. 23)	115 »
» » Arkaden des Schiffes . . .	72 » und 83 »

même n'est ici que de 200 palmes, comme dans les projets du groupe VII, tandis que, dans le second cas, il est porté jusqu'à 288 palmes. (N° 23.)

Malgré ces ressemblances, en apparence concluantes, nous hésitons à nous prononcer d'une manière définitive : les bras de la croix n'ont que 62 palmes de largeur, largeur difficile à se figurer dans un nouveau Saint-Pierre, alors que la nef de la basilique constantinienne avait 110 palmes.

D'un autre côté la construction projetée nous paraît trop vaste pour une chapelle qui n'aurait eu d'autre destination que celle de recevoir le monument de Jules II.

Si tel était pourtant le cas, on devrait peut-être en rapprocher une étude de Peruzzi (portefeuille 21), qui alors aurait été aussi dessinée pour Bramante. C'est une belle composition, inspirée du Panthéon, mais plus grande et d'une architecture plus riche encore; les huit arcades ont ici également 60 palmes d'ouverture. Elle se trouve mentionnée dans nos *Notices* n° 22, et elle est reproduite et restaurée peu favorablement par M. Redtenbacher, fol. III, fig. 3 et 4.

Enfin le dessinateur de l'étude de Vienne aurait-il simplement voulu s'exercer? Même dans ce cas, les analogies que nous avons fait ressortir donneraient à ce dessin assez d'intérêt pour légitimer la place que nous lui avons accordée ici.

N° 17.

Pl. 6, fig. 3 (0m,192 × 0m,29. — K. F. — Not. N° 19. Jov. fig. 16. — Redtenbacher, Peruzzi, pl. I, fig. 1).

Cette esquisse se trouvait parmi les dessins de Peruzzi (portefeuille 2), dans une couverture portant la suscription : *Al Cav. de Rossi sembra di Bramante.* Nous pouvons constater que le savant romain, de même que le chev. Pini, avaient tous deux raison, car ce dessin avait effectivement été exécuté par Peruzzi, *mais pour* Bramante.

Devant le chœur de Rossellino, qui est décoré de grandes niches, nous voyons une coupole identique à celle qui existe actuellement. L'idée générale de la nef principale est évidemment inspirée du Temple de la Paix, comme nous l'avons vu, du reste, dans la chapelle pour le tombeau de Jules II aux nos 11—12 *a*).

Les mesures indiquées sont les suivantes :

Largeur des arcades de la coupole. . . .	105 pal.
Largeur de la nef (comme au n° 23). . .	115 »
Largeur des arcades de la nef.	72 » et 83 »

Die totale innere Länge besteht aus :

Tiefe des Chores (nach Nr. 59)	160	Pal.
Spannung der Kuppel (nach Nr. 59) . .	185	
Länge des Schiffes (canne 38).	380	
Summa . .	725	Pal.

Die Thüren der alten Basilika waren vom Chore Rossellino's, innen gemessen, 722 1/4 Pal. entfernt.

In diesem Entwurfe waren also die Kuppel und das Langhaus so angeordnet, dass sie nach vorne zu genau den Raum der alten Basilika bedeckten. Dies war somit von Anbeginn eine der Bedingungen des Programs, welche erst hundert Jahre später ausgeführt wurde, und zwar auf eine für den Bau verhängnissvolle Weise.

Die jetzige gruppirte Pilasterordnung von 12 Pal. treffen wir schon als Gliederung der Eingangs- und der Kuppelpfeiler an.

In unseren Notizen hatten wir diese Figur so wie die Nrn. 62—63 *a* (Bl. 20, Fig. 4 und 5) zusammen als Reductionsentwürfe aus der letzten Zeit Leo X. angesehen. H. Jovanovits that seitdem ein Gleiches. Die eingeschriebenen Maasse 105, 101, machen diese Annahme unmöglich. Die quadraten Treppen in den vorderen Kuppelpfeilern haben nie existirt.

Nr. 18.

In der Ecke von Nr. 19. Detail zum vorderen Kuppelpfeiler und Theil des Langhauses, identisch mit Nr. 17 un von derselben Hand.

Die Tiefe der Seitenschiffe zu 81 Pal. sowie der Einschnitt an der Diagonale des Kuppelpfeilers aussen, wären mit den jetzigen Maassen unvereinbar.

Nr. 19.

Bl. 6, Fig. 4 (0,190m × 0,195m. — K F. — Not. 26. — Jov. 14, früher unter den Zeichnungen Peruzzi's der Mappe 2).

Diese Skizze war mit Nr. 17 in dem Umschlage, auf welchem stand : *Al Cav. de Rossi sembra di Bramante*. Sie ist von derselben Hand wie jene von Peruzzi für Bramante gezeichnet, und zwar nachdem die Skizze N. 18 sich schon auf dem Blatte befand.

Dass von den Abschlüssen der Kreuzarme die Chor-

La longueur totale comprend les mesures suivantes :

La profondeur du chœur (d'après n° 59) .	160	pal.
Largeur de la coupole (suivant le n° 59).	185	
Longueur de la nef (38 canne).	380	
Total.	725	pal.

Les portes de l'ancienne basilique étaient distantes du chœur de Rossellino de 722 1/4 palmes, mesurées dans œuvre.

La nef et la coupole de ce projet avaient donc été calculées de telle sorte, qu'elles recouvraient exactement la partie antérieure de l'ancienne basilique. Nous pouvons donc établir que, dès le début, c'était là l'un des plus grands *desiderata* du programme; il est vrai que le parti qui en était le plus ardent promoteur n'en obtint la réalisation qu'à la fin de la construction, et cela d'une façon vraiment désastreuse pour l'édifice.

Le système de pilastres accouplés, de 12 palmes, se présente déjà dans la disposition architectonique des piliers de l'entrée et de ceux de la coupole.

De même que M. Jovanovits le fit plus tard, nous avions toujours considéré cette figure, dans nos Notices, ainsi que celles des nos 62—63 *a* (Pl. 20, fig. 4 et 5), comme des projets réduits, datant de la dernière époque de Léon X. Mais les mesures inscrites, 101 et 105, rendent cette hypothèse impossible; les escaliers carrés dans les piliers antérieurs de la coupole n'ont jamais existé.

N° 18.

Dans un des coins du n° 19. Détail d'un des piliers antérieurs de la coupole et partie de la nef, identique au n° 17, et de la même main.

L'angle rentrant, sur la diagonale, à l'extérieur des piliers, ainsi que la profondeur de 81 palmes des nefs latérales ne concorderaient absolument pas avec les mesures actuelles.

N° 19.

Pl. 6, fig. 4 (0m,190 × 0m,195 — K F. — Not. 26. — Jov. 14, autrefois parmi les dessins de Peruzzi, portefeuille n° 2).

Cette esquisse, qui se trouvait avec le n° 17 dans l'enveloppe portant la suscription : *Al Cav. de Rossi sembra di Bramante*, est de la même main et, comme cette dernière, dessinée par Peruzzi, pour Bramante. Ce croquis a pris naissance après l'esquisse n° 18, qui se trouvait déjà sur cette même feuille.

L'abside, seule, présente une terminaison polygo-

apsis allein aussen polygon gebildet ist, zeigt, dass auch hier die Tribuna Rossellino's verwendet werden sollte, mit derselben Kuppel wie im Nr. 18 etwa, das Ganze als griechisches Kreuz gestaltet.

Die vorderen Nebenräume Quadrat mit Säulen in den Ecken. Die hintere achteckig von grosser Ausdehnung. Der Gedanke, sie mit dem Hauptkuppelraume zu verbinden drängt sich auf, und wurde in den zwei folgenden Skizzen Nr. 20 und 21 versucht.

Die Fassade, dreitheilig, zeigt einen Porticus von Säulen zwischen Pilastern, und links das Streben Eckthürme zu erhalten.

Rückseite : siehe Nr. 34 *c* (Bl. 53, Fig. 4).

Nr. 20.

Grundriss einer Hälfte der Kuppel. (Befindet sich auf dem unter Nr. 10, 11 und 11 *a* theilweise schon beschriebenen Blatte.)

Die Anlage zeigt die achteckigen Nebenkuppeln in direkte Verbindung mit der Hauptkuppel gebracht. Die Maasse 24 und 173 beziehen sich, wie aus Nr. 21 ersichtlich, auf die Spannung der Verbindungsgänge und auf die Hauptkuppel. Die auf der Rückseite erwähnten Centralbauexerzizien sind zum Theil durch diese Anordnung eingegeben. (Siehe Nr. 21.)

Nr. 21.

Bl. 6, Fig. 2. Rückseite von Nr. 23.

Der Grundriss der Kuppel ist identisch mit dem auf Nr. 20.

Die Verbindung der Nebenkuppeln mit den übrigen Räumen geschieht nicht wie gewöhnlich mittelst Arkaden, sondern wird durch die Architrave der grossen Ordnung hergestellt, wie die Nebenskizze zeigt.

Durchmesser der Kuppel. . . . = 172 Palmen.
In Nr. 20 ist er = 173
In Nr. 32 ist er 66 braccia. . . = 172 1/4.

In Folge der Absicht, durch Verblendung die Apsis Rossellino's etwas zu verkleinern, wäre das Centrum der Kuppel weiter nach hinten zu liegen gekommen als in den andern Entwürfen. Da die Kuppelpfeiler nirgends so beschränkt, die Nebenkuppeln selten so conzentrirt mit der grossen vorkommen, die Kuppel

nale; ce fait nous montre, encore ici, que l'on comptait tirer parti de la tribune de Rossellino en adoptant une coupole, dans le genre de celle qui figure au n° 18, par exemple, et un plan en forme de croix grecque.

Dans la partie antérieure, les coupoles secondaires sont en plan de forme carrée, avec une colonne dans chacun des angles; dans la partie postérieure les espaces correspondants sont octogones et d'une dimension considérable. L'idée de les relier à la grande coupole centrale paraît ici tout indiquée; nous en voyons effectivement un essai dans les deux esquisses suivantes n^{os} 20 et 21.

La façade divisée en trois corps présente un portique formé de colonnes entre pilastres, et, à gauche, nous pouvons remarquer l'intention d'y adapter des tours.

Au verso, voir n° 34 *c* (Pl. 53, fig. 4).

N° 20.

Plan de la moitié du dôme. (Se trouve sur la planche déjà décrite en partie sous les n^{os} 10, 11 et 11 *a*.)

Nous voyons ici les coupoles latérales octogones reliées directement à la grande coupole. Les cotes 24 et 173, comme il résulte du reste de l'examen du n° 21, se rapportent à la largeur des passages et au diamètre de la grande coupole. Cette disposition nous explique en partie les exercices mentionnés au verso de la feuille. (Voyez n° 21.)

N° 21.

Pl. 6, fig. 2, verso du n° 23.

Le parti du dôme est identique à celui du n° 20.

Ici les coupoles secondaires ne sont plus reliées au reste de l'édifice au moyen d'arcades, comme cela a généralement lieu, mais par des passages recouverts par l'architrave de l'ordre principal, comme nous pouvons le voir sur le croquis en perspective annexé.

Diamètre de la coupole. = 173 palmes.
Au n° 20 il est = 173
Au n° 32 il est de 66 braccia . . = 172 1/4.

Le projet de diminuer légèrement le diamètre de l'abside de Rossellino par un revêtement, aurait eu pour résultat de reculer le centre de la coupole. Nous ne voyons nulle part ailleurs les piliers aussi peu développés, les coupoles latérales font presque corps avec la grande coupole, dont les dimensions sont encore plus

selbst kleiner als gewöhnlich ist, so möchte man fast denken, man habe es hier mit einem jener frühesten Entwürfe zu thun in welchen, laut Condivi und Vasari, beabsichtigt wurde eine Capelle für das Juliusgrabmal herzustellen, Capelle die hier zugleich einen neuen Chor und eine neue Vierung für die alte Basilika gebildet hätte, deren Langhaus aber zum grössten Theile stehen geblieben wäre (1).

Nr. 21 *a*.

Der hier neben Nr. 21 skizzirte Aufriss des Vierungspfeilers zeigt eine grosse Ordnung von 12 Pal., wie die jetzige und zwar ohne Piedestale, und seine Gliederung erinnert an jene unter Nr. 22 beschriebene, sowie an ähnliche, obgleich kaum für S. Peter bestimmte, im Skizzenbuche Peruzzi's in Siena (fol. 33).

Der kleine Reiter, von zitternder aber dennoch sicherer Hand gezeichnet, ist wohl wie *die Hand* auf 22 von Bramante selbst gezeichnet. [Siehe Bramante als Maler (2).]

Rückseite : siehe Nr. 23.

Nr. 22.

Rückseite von Nr. 12. (0,112^{m} × 0,115^{m}. Erscheint im II. Bande.)

Von Peruzzi für Bramante, wenn nicht vom Meister selbst skizzirt, an einem Tage da er weniger von der Gicht leiden mochte; von ihm dürfte immerhin die *Hand* sein, welche auf die Skizze hinweist. Aufriss eines Kuppelpfeilers zu einer mit Nr. 21 fast identischen Composition. Der Pfeiler besteht aus korinthischen Pilastern, welche keine Bekleidungen sind, sondern wirklich tragen.

Nr. 22 *a*.

Das Stück Grundriss unter Nr. 22 erinnert an Figuren im Skizzenbuche Peruzzi's in Siena, z. B. fol. 28^{v}, 31^{v}, 33 (siehe auch Nr. 13) und bietet ein Zeichen mehr dafür, dass die nun zu beschreibende Gruppe hier anzureihen ist.

(1) A. Redtenbacher; Peruzzi, Bl. 5, Fig. 1, theilt diese Figur als « mit unbekannter Bestimmung » (p. 11) mit; wohl in Folge eines Schreibfehlers ist die Spannung zu 36 statt zu 86 angegeben.

2) Biographie Bramante's im Separatbande.

restreintes que dans d'autres études. Nous nous sommes demandé si nous n'avions pas ici un des projets de chapelle pour le tombeau de Jules II, comme en mentionnent Condivi et Vasari, chapelle au moyen de laquelle on aurait voulu tenter de renouveler le chœur et la croisée de la basilique constantinienne, avec l'idée peut-être, de maintenir la plus grande partie de l'ancienne nef (1).

N° 21 *a*.

Ce pilier de la coupole se trouve à côté du n° 21, et montre un grand ordre de 12 palmes; cet ordre, qui correspond aux dimensions de l'ordre actuel, mais sans piédestal, rappelle un peu comme architecture l'exemple décrit au n° 22 ; il en est de même pour les croquis de l'album de Peruzzi à Sienne (fol. 33), quoiqu'il soit difficile d'admettre qu'ils aient été faits en vue de Saint-Pierre.

Le petit cavalier, dessiné d'une main tremblante quoique sûre, porte ainsi que « la main » au n° 22 le cachet d'un croquis de Bramante. [Voir Bramante comme peintre (2).]

Au verso, voir n° 23.

N° 22.

Au verso du n° 12 (0^{m},112 × 0^{m},115, paraîtra dans le vol. II).

Dessiné par Peruzzi pour Bramante, sinon par le maître lui-même, un jour peut-être qu'il souffrait moins de la goutte. Il est en tout cas probable que le croquis *d'une main* qui montre l'esquisse est de lui.

Élévation d'un pilier pour une composition presque identique à celle du n° 21. Ce pilier est formé de pilastres corinthiens qui ne sont plus une simple décoration, mais qui *portent* réellement.

N° 22 *a*.

Le fragment de plan esquissé au-dessous du n° 22, rappelle certains croquis de l'album de Peruzzi à Sienne, p. ex. ceux Fol. 33, 28 v., 31 v. (voir aussi n° 13), un indice de plus que c'est bien ici la place du groupe que nous allons décrire.

(1) A. Redtenbacher : Peruzzi, pl. 5, fig. 1, donne cette figure comme étant « sans destination connue » (p. 11). La largeur de 36 palmes au lieu de 86 est une simple erreur d'impression.

(2) Biographie de Bramante (vol. séparé).

GRUPPE V.

ENTWÜRFE MIT EINER RIESENKUPPEL AUF ACHT GLEICHEN BOGEN RUHEND.

Baldassarre Peruzzi in den Jahren 1505 und 1506 zeichnet für Bramante an den Entwürfen zur Peterskirche.

Ehe wir weiter gehen, müssen wir nun gelegentlich der Figur Nr. 23 die in dieser Ueberschift angegebene Thatsache beweisen. Wir haben uns schon öfter auf den hier zu leistenden Beweis beziehen müssen.

Als wir die Originalzeichnungen zu S. Peter im Januar 1869 photographiren liessen, hatten wir von der Nr. 23 ebenfalls ein Negativ machen lassen, blos weil uns die Verbindung des Schiffs mit dem Kuppelraume sehr schön gelöst schien, weil ferner die Pilasterbekleidung der *Piloni*, in der Anordnuug sowie in den Maassen identisch mit der von S. Peter ist, und die Kuppelarkaden blos zwei Palmen breiter als in der Kirche sind. Da dies Blatt sicher von Peruzzi, *der Kuppelraum aber im Durchmesser* 100 *Pal. grösser ist als der jetzige von S. Peter*, so schien uns eine theoritische Uebung im Geiste von S. Peter vor Augen zu liegen, und auch ein Beweis, wie sehr Peruzzi sich die Bramante'schen Elemente für S. Peter angeeignet habe.

Da wir jedoch schon mit dem Studium der sicher für S. Peter bestimmten Blätter genug zu thun hatten, behielten wir eine endgültige Untersuchung dieser Zeichnung für spätere Zeiten vor.

Während der Herausgabe unserer vier ersten Lieferungen hatten wir mehrmals Bedenken über die beiden Skizzen, Fig. 3. und 4 dieser Tafel, empfunden, Skizzen die wir in unsern Notizen in die Zeit Leo's X. legten, als man unter Peruzzi's Leitung Ersparnisse erzielen wollte. Es war uns zwar gleich aufgefallen dass die Spannung des Mittelschiffes bei den meisten Studien Peruzzi's entweder 101 oder 105 Pal., statt 103, wie jetzt, betrage. Wir dachten aber bei der Flüchtigkeit jener Skizzen, seien vielleicht diese Maasse nur annähernd angegeben. Als sich nun herausstellte, dass alle Maasse in Fig. 3, und im Detail zu dieser Studie auf Fig. 4, Räume gaben, die nach der Bauthätigkeit Bramante's gar nicht mehr erzielbar waren, so blieb uns nur übrig anzunehmen, dass die Figuren 3 und 4 Arbeiten seien, die auf dem Bureau Bramante's entstanden waren ehe der Bau begonnen hatte.

GROUPE V.

PROJETS AVEC UNE COUPOLE GIGANTESQUE REPOSANT SUR HUIT ARCADES ÉGALES.

Baldassarre Peruzzi travaille pour Bramante aux projets pour la construction de Saint-Pierre en 1505 *et* 1506.

Avant d'aller plus avant dans notre travail, nous devons, à propos de la figure n° 23, démontrer le fait que mentionne notre titre. Plusieurs fois déjà, nous avons dû renvoyer le lecteur à cette preuve.

Lorsque nous fîmes photographier les dessins originaux de Saint-Pierre, en janvier 1869, nous fîmes également prendre un négatif du n° 23, et cela pour deux raisons; nous trouvions, d'un côté, que le problème de relier la nef avec la coupole y était résolu d'une façon très-remarquable, et d'autre part, nous avions remarqué que les pilastres de revêtement des piliers étaient identiques à ceux de Saint-Pierre actuel, tant comme ordonnance que comme mesures; les arcades de la coupole, en outre, n'avaient que deux palmes de plus que celles qui existent aujourd'hui. Comme il est dûment prouvé que cette feuille est de Peruzzi, *mais que le diamètre de la coupole y dépasse de plus de 100 palmes le diamètre actuel,* nous eûmes l'idée que ce dessin n'était probablement qu'une étude théorique dans le goût de Saint-Pierre. Ce dessin nous montrait aussi d'une manière frappante jusqu'à quel point Peruzzi s'était approprié les éléments de Bramante pour Saint-Pierre.

Étant déjà surchargés de travail par l'examen des feuilles sûrement destinées à Saint-Pierre, nous nous réservâmes d'analyser ces dessins en détail plus tard.

Pendant que se poursuivait la publication de nos quatre premières livraisons, nous avions à plusieurs reprises éprouvé quelque hésitation au sujet des figures 3 et 4 de cette planche 6 ; nous les avions reportées dans nos Notices à l'époque de Léon X, époque où l'on sait que Peruzzi participait à la direction des travaux et où l'on cherchait à réaliser toutes les économies possibles. Un fait nous avait cependant frappé dès l'abord : c'est que, dans la plupart des études de Peruzzi que nous rangions dans cette époque, la nef centrale présente une largeur de 101 ou de 105 palmes, au lieu de 103, comme cela existe actuellement. Nous pensions alors, en tenant compte de la rapidité d'exécution de ces esquisses, qu'il était fort possible que ces mesures ne fussent ici qu'une indication approximative. Mais, lorsque nous eûmes reconnu que toutes les mesures de la fig. 3 et du détail fig. 4

Wir waren geneigt zu glauben, dass diese beiden Blätter ohne Schrift — und blos mit Zahlen versehen, die weniger deutlich schienen als sie bei Peruzzi zu sein pflegen, eher nicht von Baldassarre seien, als auzunehmen, er habe sie schon 1505 und für Bramante gemacht. Als wir nun aber endlich die Figur Nr. 23 (Bl. 6, Fig. 1.) vornahmen, liessen sich folgende Punkte feststellen :

1) Wir sehen das System der gruppirten Pilasterordnung von S. Peter genau mit seinen jetzigen Maassen.

2) Eine mit der Spannung der jetzigen Kuppelbogen, welche 103 Pal. beträgt, fast identische Breite von 105 Pal., wie es in den zwei Skizzen Nr. 17 und 55 von Peruzzi für S. Peter auch der Fall ist. Da die Zeichnung mit Zirkel und Lineal construirt ist, die Zahlen und Schrift keine Spur von Flüchtigkeit zeigen, so konnte das Maass 105 keineswegens mehr als ein Irrthum angesehen werden.

3) Die schriftlichen Notizen geben die sämmtlichen Resultate der Berechnungen über die Cubikinhalte der Pfeiler, Mauern und Gewölbe. Dieser Umstand schliesst die Möglichkeit einer Phantasiestudie aus.

4) Auf der Rückseite befindet sich die unter Nr. 21 beschriebene Studie für S. Peter. Freilich stellte sich dies erst jetzt heraus, als wir die Photographie derselben kommen liessen.

Die drei ersten Punkte, verbunden mit dem vierten, zwingen zu dem Schlusse, dass wir in Nr. 23 eine Studie für S. Peter haben, welche eine abweichende, viel kühnere Anordnung bezweckte.

Nachdem dies einmal festgestellt war, konnten wir die Bestimmung, für S. Peter bei mehreren anderen Studien derselben Categorie erkennen und diese hieher versetzen. Sie bestärken gegenseitig die Richtigkeit des Schlusses.

Dass endlich Nr. 23 *von Peruzzi* gezeichnet und annotirt worden, geht aus dem Vergleich mit Fig. 6 hervor, die wir hier geben, weil sie zahlreiche Notizen

auraient donné à l'édifice des dimensions qu'il aurait été impossible de réaliser, après la construction des parties laissées par Bramante, nous avons dû voir dans les fig. 3 et 4 des études antérieures à la construction. Il nous paraissait plus logique d'admettre franchement que ces deux feuilles, dépourvues de texte et ne montrant que quelques indications de chiffres, moins distincts qu'ils ne le sont généralement chez Peruzzi, n'étaient pas de Baldassarre, plutôt que de supposer que ces dessins avaient été exécutés par lui, pour Bramante, en 1505. Mais lorsque, enfin, nous abordâmes l'examen de la fig. 1, pl. 6 (du n° 23), nous pûmes constater les faits suivants :

1° Nous retrouvons le système de pilastres groupés exactement avec les mêmes mesures qu'à la basilique actuelle.

2° La largeur de 105 palmes des arcades de la coupole se trouve être presque identique à celle des arcades actuelles, qui est de 103 palmes. Nous retrouvons cette même largeur de 105 palmes dans les deux croquis de Peruzzi pour Saint-Pierre, n° 17 et n° 55. Le dessin est exécuté à la règle et au compas, les chiffres et les lettres ne présentent en aucune façon un caractère négligé, de sorte qu'il n'est plus admissible de considérer ici la cote de 105 palmes comme une simple erreur ;

3° Les notes écrites indiquent tous les résultats du calcul des cubes des piliers, des murs et des voûtes. Ce fait seul exclut d'emblée toute idée de dessin fantaisiste ;

4° Au verso de la feuille se trouve l'étude de Saint-Pierre déjà décrite au n° 21. Il est vrai que nous n'avons pu constater la chose qu'après avoir reçu la photographie que nous en fîmes venir dans l'espoir d'obtenir un éclaircissement.

Nous déduirons de l'ensemble de ces faits que le n° 21 est très-certainement une étude faite pour Saint-Pierre, étude où l'artiste a cherché à s'écarter de la disposition que nous voyons le plus fréquemment et où il montre beaucoup plus de hardiesse. Une fois ce point posé, nous fûmes à même de reconnaître que plusieurs autres projets de cette catégorie n'étaient autre chose que des études pour Saint-Pierre, ce qui nous autorise à les classer ici. Toutes ces études confirmeraient, à leur tour, la justesse de nos déductions.

Afin de mieux prouver que le dessin et les notes du n° 23 sont bien de *Peruzzi*, nous donnons la fig. 6, où l'on voit différentes variantes de l'écriture de

enthält, welche die Handschrift Peruzzi's in verschiedenen Graden von Sorgfalt zeigt, wodurch der Vergleich schlagender wird.

In der Fig. 5, sowie auf Bl. 54, Fig. 6, geben wir endlich zwei Unterschriften Peruzzi's, die eine sorgfältig, die zweite flüchtig geschrieben.

Dass hier Peruzzi nicht selbst als Bewerber um den Bau auftrat, geht noch mehr als aus seinem jungen Alter (er war 1505, 24 Jahre alt), aus vielen Elementen Bramante'scher Entwürfe hervor, die wir in den von ihm gezeichneten Studien Nr. 17, 18, 23, 52, 55, 58, 59, 62, antreffen. Es zeigen diese mit aller Evidenz, dass er für Bramante arbeitete.

Dies wird ausserdem durch zwei Stellen Vasari's bestätigt, die erst jetzt verständlich werden. Im Leben Peruzzi's schreibt Vasari : *Nelle quali (cose d'architettura) per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto.* Dann schreibt Vasari im Leben Giuliano da Sangallo's von der Bewerbung Bramante's um den Bau von S. Peter zu erhalten : *Avendo (Bramante) in suo favore Baldassarre Peruzzi, Raffaello da Urbino, ed altri architetti, che mise tutta l'opera in confusione...* Vasari sagt uns also, Peruzzi habe viel von Bramante in der Architektur gelernt, und er sei in der Angelegenheit von S. Peter für Bramante gewesen.

In den hier besprochenen Zeichnungen finden wir, zum ersten Male, glauben wir, eine Bestätigung der doppelten Aussage Vasari's und zugleich die Erklärung wie dieselbe zu verstehen sei (1).

Nach der Feststellung dieses Factums unterzogen wir sämmtliche S. Peter-Zeichnungen von der Hand Peruzzi's einer neuen Untersuchung. Da nun kein Grund mehr vorhanden war, in den Maassen der Kuppelbögen, welche von den jetzigen abweichen, eine flüchtige ungenaue Angabe zu sehen, sondern das Kennzeichen früherer Entwürfe, so stellte sich heraus dass, mit Ausnahme von sehr wenigen, sämmtliche bisher mir bekannten Studienblätter Peruzzi's für S. Peter dem endgültigen Entwurfe Bramante's vorausgegangen, und also *für Bramante* gezeichnet worden waren.

Der Umstand, dass somit Peruzzi die ganze Entstehungsperiode des grossen Monumentes unter Bramante mitgemacht hatte, ist für die spätere Theilnahme

(1) H. Redtenbacher in seinem Peruzzi, p. 5, und in Dohme's Kunst und Künstler, Lief. 31, p. 4 und 13, giebt die Wahrscheinlichkeit der Berührung beider Meister um diese Zeit zu.

Peruzzi, provenant du plus ou moins de soin qu'il mettait à les écrire.

Nous communiquons enfin dans la fig. 5, ainsi qu'à la pl. 54, fig. 6, deux signatures de Peruzzi, la première d'une écriture soignée, la seconde jetée avec une certaine négligence.

L'idée que Peruzzi aurait pu se poser ici en concurrent vis-à-vis de Bramante est inadmissible. Cela ressort non-seulement de sa jeunesse (il avait, en 1505, vingt-quatre ans), mais surtout de la profusion d'éléments empruntés à des projets de Bramante que nous retrouvons dans les esquisses de Peruzzi n^{os} 17, 18, 23, 52, 55, 58, 59, 62. Ces dernières nous montrent jusqu'à l'évidence qu'il était sous les ordres de Bramante.

Cette opinion est d'ailleurs confirmée par deux passages de Vasari, dont la signification devient maintenant très-claire. Vasari dit dans la Vie de Peruzzi : *Nelle quali (cose d'architettura) per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto :* et dans la Vie de Giuliano da Sangallo, il dit, en parlant de Bramante qui se met sur les rangs pour être chargé de la reconstruction de Saint-Pierre : *Avendo (Bramante) in suo favore Baldassarre Peruzzi, Rafaello da Urbino, ed altri architetti, che mise tutta l'opera in confusione...* Nous voyons donc, d'après Vasari, que Peruzzi s'était beaucoup développé dans l'architecture grâce à Bramante, et qu'à propos de Saint-Pierre il aurait tenu le parti du maître.

Nous croyons que c'est la première fois que ces deux assertions se trouvent ainsi confirmées en même temps qu'expliquées, et cela, grâce aux dessins que nous venons d'examiner (1).

Une fois ce point établi, toutes les études de Peruzzi pour Saint-Pierre devinrent pour nous l'objet d'une nouvelle analyse. Comme nous n'avions plus aucune raison de considérer les différences de mesures dans les arcades de la coupole comme résultant d'erreurs involontaires, mais bien comme l'indication précise d'études antérieures, nous pûmes établir, sauf quelques rares exceptions, que toutes les études de Peruzzi pour Saint-Pierre à nous jusqu'ici connues, avaient précédé le projet définitif de Bramante et avaient donc été exécutées *pour ce maître.*

Le fait que Peruzzi avait coopéré, sous la direction de Bramante, à toutes les études qui précédèrent la construction du monument, est à nos yeux d'une im-

(1) M. Redtenbacher, dans son Peruzzi, p. 5, et dans Dohme, Kunst und Künstler, livr. 31, p. 4 et 13, admet la possibilité des rapports qui ont dû exister à cette époque entre les deux maîtres.

Baldassarre's an der Bauleitung von grosser Wichtigkeit.

Dass Antonio da Sangallo ebenso früh in den Dienst Bramante's trat, und von ihm für S. Peter verwendet wurde, war lange aus seinen Zeichnungen für dies Monument nicht ersichtlich; zwar legte die composition seiner angeblich 1506 begonnenen Kirche, S. Maria di Loreto in Piazza Trajana, diese Vermuthung nahe, aber erst die unter Nr. 32 beschriebene Skizze macht sie sozusagen zur Gewissheit.

Nr. 23.

Bl. 6, Fig. 1 (0,29m × 0,38m. — F. — unter den Zeichnungen Peruzzi's, Mappe 2).

Zu dem, was wir schon in den vorhergehenden Seiten über diese Figur gesagt, müssen wir noch folgendes hinzufügen.

Diese Riesenkuppel, anstatt auf vier Bögen eines Quadrats mit abgeschnittenen Ecken zu ruhen, wie es in den meisten Entwürfen der Fall ist, erhebt sich auf einem regelmässigem Achtecke. Da als Bogenspannung 105 Pal., d. h. mehr als die Breite des Mittelschiffes von S. Peter angenommen sind, so ergab sich für die Kuppel der riesige Durchmesser von 288 Pal. (gegen den 185 Pal. der jetzigen).

Durch vier der Bögen münden die Kreuzarme, durch die vier anderen diagonal gestellten, grosse Exedern in die Kuppel ein. In unübertrefflicher Weise stellen letztere die Verbindung der Seitenschiffe mit dem Kuppelraume her. Welcher Unterschied zwischen dieser und der ähnlichen Verbindung im Florentiner Dome (1)!

Der linke Pfeiler zeigt den Versuch, die Anordnung der acht gleichen Bögen für's Auge festzuhalten, aber durch grosse Nischen, die an Stelle der Exedern unter das Kämpfergesims der Hauptbögen zurücktreten, die Pfeiler zu verstärken.

In den Kreuzarmen waren, wie die Abstände der grossen Säulen zwischen Pfeilern andeuten, Kreuzgewölbe beabsichtigt, die sich als Tonnen über die Seitenschiffe erstreckten und an deren Ecken vier Nebenkuppeln trugen.

Die Gestalt letzerer Räume lässt sich, wie wir in der folgenden Nr. 23 *a* gezeigt haben, mit volkommener Sicherheit ergänzen.

(1) Wenn wir nicht irren, so hatte Sir Christopher Wren für S. Paul in London ebenfalls einen ersten Entwurf nach diesem Prinzipe gemacht.

portance capitale pour la part directe que Baldassarre prit plus tard à la direction des travaux.

Ce n'est que tout récemment, qu'il nous a été possible d'établir, d'après les dessins de Saint-Pierre laissés par Antonio da Sangallo, que ce dernier avait été au service de Bramante dès la même époque; il était cependant plausible d'admettre cette supposition en voyant l'église de Santa Maria di Loreto in Piazza Trajana, qu'Antonio passe pour avoir commencée en 1506. — Le croquis que nous décrirons au nº 33 transforme cette supposition presque en certitude.

Nº 23.

Pl. 6, fig. 1 (0m,29 × 0m,38. — F. — parmi les dessins de Peruzzi, portefeuille 2).

Nous ajouterons les remarques suivantes à ce que nous avons déjà dit de cette figure dans les pages qui précèdent.

Cette coupole gigantesque, au lieu d'avoir pour points d'appui quatre arcades s'élevant sur les côtés d'un carré aux angles abattus, comme cela a lieu dans la plupart des projets, repose sur un octogone régulier. Comme la largeur des arcades est de 105 palmes, c'est-à-dire plus grande encore que celle de la nef de Saint-Pierre, la coupole a atteint le diamètre énorme de 288 palmes, au lieu des 185 palmes de la coupole actuelle.

La pénétration des bras de la croix dans la coupole se fait par quatre des arcades; les quatre grands exèdres s'ouvrent sur cette même coupole au moyen des arcades sur les diagonales. Cette dernière disposition résout d'une manière parfaite le problème qui consiste à faire communiquer directement les nefs latérales, elles aussi, avec la coupole. Quelle différence, par exemple, pour un cas analogue entre cette solution et celle qui avait été réalisée au dôme de Florence (1)!

Le pilier de gauche montre la tentative de conserver pour l'œil la disposition des huit arcades égales, mais en cherchant à renforcer ce pilier, en remplaçant les exèdres par de grandes niches en retraite, ne s'élevant que jusqu'à l'imposte des arcs principaux.

L'espacement des colonnes entre piliers, dans les bras de la croix, nous montre l'intention d'établir des voûtes d'arête qui se seraient étendues en berceau sur les nefs latérales, à l'extrémité desquelles elles auraient formé les quatre coupoles secondaires.

La disposition d'ensemble de cette partie se comprend facilement et peut être complétée sans peine, comme nous l'avons fait au nº 23 *a*.

(1) A moins que notre souvenir ne nous fasse défaut, sir Christopher Wren, dans un premier projet pour Saint-Paul de Londres, a suivi le même principe.

Der kleine Durchschnitt des Kuppelraumes zeigt folgende Höhenmaasse :

Höhe bis zur Oberkante des Gesimses über den acht Arkaden. 250 Pal.
Höhe bis zur Oberkante des zweiten Gesimses (Tambur, 100 Pal.). 350
Höhe der Wölbung. 150

Totale innere Höhe 500 Pal.

Der doppelte Durchmesser (288 × 2) hätte eine Höhe von 576 Pal. ergeben.

Die schriftlichen Notizen sind folgende.

1) « Die Mauer von der Höhe des Gesimses, Frieses und Architravs über den acht Bögen ist 32 Pal. hoch und 47 ½ Pal. breit, und macht 5662 canne.

2) Der Kreis umgränzt 912 Pal.

3) Die Mauer der vier Bögen, hohl für voll gemessen, 60 Pal. hoch, macht 5733 canne.

4) Diese vier Exedern, hohl für voll gemessen, bis zur Höhe der Kämpfer 198 Pal., machen 8547 canne.

5) Die Mauer der vier Pilaster über den Bögen hat 64,272 canne, ohne die Dreiecke (Zwickeln) zwischen den Bögen und dem Kreise.

6) Die Ausfüllung der acht Zwickeln beträgt 968 canne.

7) Die Kuppel hohl für voll gemessen, canne 61,600.

8) In der Mitte der Kuppel steht : *apertura*, d. h. Oeffnung. »

Rückseite : siehe Nr. 21.

Nr. 23 *a*.

Bl. 15, Fig. 5.

Zum besseren Verständniss dieser Composition haben wir sie in's Reine gezeichnet und zu ergänzen versucht.

Aus den angegebenen Theilen lassen sich ebensowohl drei verschiedene Gestalten des Baues annehmen.

1) Ein Langhaus wie wir es Fig. 5, Bl. 15 angenommen, ähnlich dem auf Bl. 6, Fig. 3.

2) Ein griechisches Kreuz, wie wir es im Kreuzschiffe dargestellt haben.

3) Ein griechisches Kreuz mit Umgang, wobei zu bemerken ist, dass gerade aus dieser Schiffbildung sich der Apsidenschluss, bloss aus Säulen bestehend,

La petite coupe de la coupole indique les mesures suivantes :

Hauteur jusqu'à l'arête supérieure de la corniche, directement au-dessus des arcades 250 pal.
Hauteur jusqu'à l'arête supérieure de la seconde corniche (tambour 100 pal.) . . . 350
Hauteur de la voussure. 150

Hauteur totale intérieure 500 pal.

Le diamètre doublé (288 × 2) aurait donné une hauteur de 576 pal.

Les notes écrites sont les suivantes :

1° « Le mur de l'entablement au-dessus des huit arcades a une hauteur de 32 palmes et une largeur de 47 1/2, soit 5662 cannes;

2° La circonférence mesure 912 palmes;

3° Les murs des quatre arcs tant vides que pleins font, sur 60 palmes de hauteur, 5733 cannes;

4° Les quatre exèdres, tant vides que pleins, jusqu'à la hauteur des impostes, 198 palmes, soit 8547 cannes;

5° Le mur des quatre pilastres au-dessus des arcs a 64,272 cannes, sans compter les triangles (pendentifs) entre les arcs et le grand cercle horizontal;

6° Le remplissage de ces huit triangles, 968 cannes;

7° La coupole tant vides que pleins, 61,600 cannes;

8° Au milieu de la coupole en plan nous voyons le mot *apertura*, c'est-à-dire ouverture. »

Au verso : voyez n° 21.

N° 23 *a*.

Pl. 15, fig. 5.

Pour mieux faire comprendre cette composition, nous l'avons mise au net en essayant de la compléter.

Les données de cette esquisse permettraient de supposer trois formes différentes pour cet édifice;

1° Une croix latine comme celle que nous avons admise pl. 15, fig. 5, et ressemblant à celle de la pl. 6, fig. 3;

2° Une croix grecque; nous en avons représenté le transept;

3° Une croix grecque avec pourtour. Nous ferons remarquer que cette formation de la nef amenait tout naturellement à terminer l'abside par des colonnes de

wie er Bl. 9. und in der flüchtigen Skizze Nr. 34 *c* (Bl. 53, Fig. 4, Rückseite von Nr. 18, Fig. 4, Bl. 6) angedeutet, ganz natürlich ableiten lässt. Wir haben ihn im Schiff punktirt angegeben (1). Diese Anordnung hätte der Länge der alten Basilika, deren Thüren wir in BC angegeben, entsprochen.

Die Leibung der Kuppelarkaden ist in Beziehung auf Maass und Gliederung genau wie im jetzigen Baue; ihre Spannung dagegen beträgt, statt 103 p., 105 wie in den Studien Nr. 17 (Fig. 3. Bl. 6) und Nr. 55 (Fig. 6, Bl. 20).

Die heller schraffirten Theile zeigen die Anordnung des vorderen linken Kuppelpfeilers. Wir lenken die Aufmerksamkeit auf das Uebereinstimmen gewisser Axen und Maasse, auf die Durchführung gewisser Theile, wie z. B. der inneren gruppirten Pilastertravée im Innern und im Aeussern. Wegen der grossen Breite des Thurmes hielten wir innere Stützpunkte für nothwendig. — Die hierdurch entstandene achteckige Kapelle zeigt die Anordnung und die Maasse der schönen bramantesken Kirche S. Magno in Legnano.

Die naturgemässeste Vervollständigung dieser Composition scheint ohne Zweifel auf das griechische Kreuz mit Umgängen zu führen.

Nr. 24.

Siehe Band II.

War einmal die Bestimmung der Studie Nr. 23 für S. Peter festgestellt, so konnten wir im Februar 1879 unter den Zeichnungen Peruzzi's in Florenz sofort eine andere Ausarbeitung desselben Gedankens feststellen (sie trägt dort die provisorische Nr. 121). Sie zeigt blos zwei Verschiedenheiten; erstens sind in den Ecken des Achtecks Dreiviertelsäulen angenommen, wie in S. M. di Campanova in Pavia etwa, und zweitens erheben sich die Nebenkuppeln auf runden Grundrissen.

Nach dem beigefügten Maassstabe, wäre die Spannung der Kuppelbögen 40 *braccia,* ungefähr 103 Palmen, wie jetzt.

Die Wiederherstellung dieser Composition führt wahrscheinlich zu einem griechischen Kreuze, nach aussen ein Quadrat bildend, mit vortretenden halbrunden Umgängen (wie in Nr. 2). Selbst ein dreischiffiges Langhaus wie es in der Nr. 25 besteht, würde sich hier so schmal zum Uebrigen verhalten, dass es kaum beabsichtigt sein konnte.

(1) Siehe Nr. 28.

l'ordre de la nef, ainsi que cela se voit pl. 9 et dans le croquis nº 34 *c* (pl. 53, fig. 4, au verso de nº 18, fol. 6, fig. 4). Nous avons pointillé dans la nef cette terminaison de l'abside (1). Cette disposition aurait eu la même longueur que l'ancienne basilique, dont nous avons indiqué la porte en B C.

Le tableau des arcades de la coupole présente identiquement les mêmes dimensions et la même architecture que celles de l'édifice actuel. L'ouverture des arcades est, non pas de 103 palmes, comme aujourd'hui, mais de 105 palmes, comme dans les études nº 17 (fol. 6, fig. 3) et 55 (pl. 20, fig. 6).

Les parties hachées en clair représentent la disposition du premier pilier de gauche de la coupole. Nous attirons l'attention sur la régularité des axes, et sur ce fait que plusieurs mesures, ainsi que certaines parties de l'édifice, sont les mêmes à l'extérieur qu'à l'intérieur. La travée formée de pilastres groupés devait régner à l'extérieur comme à l'intérieur. La tour est si large, que des points d'appui à l'intérieur nous ont paru nécessaires. Nous avons donné à la chapelle octogone, résultant de cette construction, la disposition et les dimensions de la belle église bramantesque de San Magno à Legnano.

Il est plus que probable que l'achèvement naturel de cette composition conduit à la croix grecque avec pourtours.

Nº 24.

Voy. vol. II.

Du moment que nous avions établi que le nº 23 est bien une étude pour Saint-Pierre, nous avons reconnu sans peine un remaniement du même projet dans un dessin de Peruzzi que nous avons trouvé aux Uffizi en février 1879 (nº provisoire 121). Il ne présente que deux différences : d'abord on voit dans les angles de l'octogone des colonnes engagées d'un quart dans le mur dans le genre de celles de S. Maria di Canepanova à Pavie; puis les coupoles latérales s'élèvent sur des plans circulaires.

D'après l'échelle ajoutée au dessin, la largeur des arcades de la coupole serait de 40 *braccia,* environ 103 palmes, comme aujourd'hui.

Cette composition devrait se restaurer en forme de croix grecque, formant à l'extérieur un carré, avec des pourtours saillants en demi-cercle comme au nº 2. Même un pied de croix à trois nefs, dans les conditions du présent dessin, aurait été ici trop étroit, de sorte qu'il ne peut guère avoir été dans l'intention de l'architecte.

(1) Voyez nº 28.

Nr. 25.

Wiederhergestellt auf Bl. 22, Fig. 1 (in Siena im Skizzenbuche Peruzzi's, fol. 28^{v}. — $0,213^{m} \times 0,280^{m}$ — K F).

Skizze zum Grundriss der Kuppel mit Anschluss der Kreuzarme. Statt der Exedern auf den Diagonalen, vermitteln polygone Räume die Verbindung mit den Seitenschiffen. Die blos am Rande schraffirten Theile sind von uns ergänzt und zeigen nach dem Vorbilde der Figur Nr. 26, wie die Kreuzschiffe und das Langhaus sich anschliessen würden.

Die in *braccia* angegebenen Maasse, in Palmen verwandelt, sind folgende :

Durchmesser der Kuppel	96 br.	=	250,60 Pal.
Seite des Achtecks. . . .	40	=	104,40
Kuppelarkade	32	=	83,52
Arkade des Schiffes. . . .	31	=	80,36
Nebenkuppel.	34	=	90,60
Durchmesser der Säulen.	4	=	10,40

Berichtigung. In den Arkaden des Schiffes haben wir die Antenpfeiler blos 2 br. statt 3 gezeichnet, wie sie in der Skizze angegeben sind.

Nr. 26.

Band II. (Siena, im Skizzenbuche Peruzzi's fol. 31. — $0,213^{m} \times 0,280^{m}$. — K F.)

Skizze zum Grundriss der ganzen Kirche, ohne Maasse. Zeigt die Gesammtanlage, zu welcher allem Anschein nach die vorige Nr. 25 das Detail gab. Lateinisches Kreuz. Die drei hinteren Arme mit Umgängen genau wie wir sie Bl. 22, Fig. 1 angegeben. Im dreischiffigen Langhause fünf Joche, und an der Fassade, den Nebenkuppeln entsprechend, zwei Capellen oder Thürme.

Nr. 27.

Band II. (Siena, im Skizzenbuche Peruzzi's fol. 23. — $0,213^{m} \times 0,280^{m}$. — K F).

Skizze eines perspektivischen Durchschnitts des Kuppelraums zu den Nrn. 25 und 26. In den Zwickeln der acht Bögen sind Kreisfüllungen, der Tambur mit recht-

N° 25.

Restaurée pl. 22, fig. 1. (Sienne, album de Peruzzi, fol. 28^{v}. — $0^{m},213 \times 0^{m},280$. — K F).

Esquisse pour le plan de la coupole avec les bras de la croix. Les nefs latérales reliées, non plus par des exèdres sur les diagonales, mais par des espaces de même grandeur, de forme polygone. Les parties hachées sur les contours seulement ont été restaurées par nous; elles montrent, d'après le modèle de n° 26, comment se rattacheraient les transepts et la grande nef.

Les dimensions, données en *braccia,* transcrites en palmes, sont les suivantes :

Diamètre de la coupole.	96 br.	=	250,60 pal.
Côtés de l'octogone. . .	40	=	104,40
Arcades de la coupole .	32	=	83,52
Arcades de la nef. . . .	31	=	80,36
Coupoles latérales . . .	34	=	90,60
Diamètre des colonnes.	4	=	10,40

Rectification. Dans les arcades de la nef nous n'avons donné aux antes que 2 *braccia,* tandis que l'esquisse originale leur en donne 3.

N° 26.

Vol. II. — (Sienne, album de Peruzzi, fol. 31^{v}. $0^{m},213 \times 0^{m},280$. — K F.)

Cette esquisse du plan complet de l'église, sans indication de mesures, présente les dispositions générales de l'édifice en forme de croix latine. Selon toute apparence, les détails en sont rendus dans l'esquisse n° 25. Les transepts et le chœur sont entourés de pourtours, tels que nous les avons représentés pl. 22, fig. 1. La nef principale, flanquée de bas-côtés, a cinq travées, la façade deux chapelles ou deux tours, correspondant aux coupoles latérales.

N° 27.

Vol. II. — (Sienne, album de Peruzzi, fol. 23 *b.* — $0^{m},213 \times 0^{m},280$. — K F).

Esquisse d'une coupe en perspective de la coupole des n^{os} 25 et 26. Les tympans des huit arcs sont remplis par des cercles. Le tambour, percé de fenêtres à

eckigen Fenstern, wird von concaven Strebemauern verstärkt. Kuppel, Halbkreis mit einer Laterne.

Im Schiff, zwischen den Pilastern der Pfeiler, zwei Nischen übereinander.

Nr. 28.

Band II. (Siena, im Skizzenbuche Peruzzi's fol. 28. — $0{,}213^m \times 0{,}280^m$. — K F).

Skizze zum Durchschnitt des Kuppelraumes, sehr verwandt mit dem von Nr. 27, und mit dem auf Nr. 23. Statt einer Bogenlinie, ist die Kuppel aussen durch einen Stufenkegel gebildet der die Laterne trägt, wie auf Nr. 36 (Bl. 2, Fig. 1). Es ist nicht recht klar, auf welche Theile die eingeschriebenen Maasse sich beziehen. Wir finden 80, 40, 120, 96, 216 und 460, welches die totale Höhe zu sein scheint.

Nr. 29.

Bl. 18, Fig. 5 (Original-Gr. — K F. — Not. Nr. 21 früher Mappe 21. Nr. 74).

Lange dachten wir, diese Skizze sei von Peruzzi. Die zitternde Hand, die Verwandtschaft mit den Nummern 1—5, 47 *a*, 53, lassen hier die eigene Hand Bramante's vermuthen. (Man vergleiche den festern Strich Peruzzi's auf der gleichzeitigen Skizze, Bl. 20, Fig. 2).

Innere Ansicht einer Apsis und der anstossenden, zu den Nebenkuppeln führenden Arkaden. Eine Anordnung, welche auf die punktirte Apsis in Nr. 23 *a* (Bl. 15, Fig. 5), passen würde, wenn man sich, wie leicht geschehen kann, die Säulen in der Arkadenöffnung wegdenkt.

Verwandte Anordnungen in Nr. 34 (Bl. 9, linkes Querschiff), und Nr. 34 *c* (Bl. 53, Fig. 4).

Nr. 29 *a*.

Rückseite von Nr. 29.

Unbedeutende Skizzenfragmente; so vier Säulen um einen Halbkreis, wie in den Kuppelgrundrissen Nr. 38 und 39; dann componirte Pfeiler, wie im Porticus vor Nr. 47 (Bl. 21).

linteaux droits, est muni de contreforts à rampants concaves. La coupole présente en coupe un demi-cercle surmonté d'une lanterne.

Dans la nef, entre les pilastres des piliers, deux niches superposées.

N° 28.

Vol. II. — (Sienne, album de Peruzzi, pl. 28. — $0^m{,}213 \times 0^m{,}280$. — K. F).

Esquisse de la coupole en coupe, présentant beaucoup de ressemblance avec le n° 27 et avec celle du n° 23. L'extrados de la coupole est formé par une suite de gradins portant la lanterne, comme au n° 36 (pl. 2, fig. 1), et non par une courbe en arc de cercle. On ne voit pas à quelles parties se rapportent les mesures ajoutées sur le dessin ; nous trouvons 80, 40, 120, 96, 216 et 460; cette dernière paraît indiquer la hauteur totale.

N° 29.

Pl. 18, fig. 5. — (Gr. de l'original — K F. — Not. n° 21, anciennement portefeuille 21, n° 74).

Après avoir longtemps vu dans cette esquisse une œuvre de Peruzzi, nous l'attribuons maintenant à Bramante lui-même. Si l'on fait attention à la ressemblance de ce croquis avec les n^{os} 1-5, 47 *a*, 53, et surtout si l'on compare cette esquisse, tracée par une main un peu tremblante, avec les traits plus fermes du dessin de Peruzzi, pl. 20, fig. 2, de la même époque, on ne pourra qu'adopter notre opinion.

Vue intérieure d'une abside et des arcades contiguës, conduisant aux coupoles latérales. Cette disposition s'accorderait avec l'abside pointillée n° 23 *a* (pl. 15, fig. 5), si, comme cela se peut facilement, on supprime en idée les colonnes dans l'ouverture des arcades.

Des dispositions analogues se voient n° 34 (pl. 9), transept de gauche, et n° 34 *c* (pl. 53, fig. 4).

N° 29 *a*.

Verso du n° 29.

Fragments d'esquisses sans importance; ainsi quatre colonnes autour d'un demi-cercle, comme dans le plan de la coupole n° 38 et 39, puis des compositions de piliers, comme dans le portique de n° 47 (pl. 21).

GRUPPE VI.

ODER DES ENTWURFES B.

Wir glauben diese Gruppe hier einreihen zu müssen, weil der allmälige Uebergang von ihr zur Gruppe D durch mehrere Fragmente uns ziemlich klar geschildert ist, und weil es uns nicht wohl möglich schien, der Gruppe B ein früheres Datum zu geben. Die Gruppe B dürfte einigermaassen als eine Reaktion gegen die übergrosse Ausdehnung der Entwürfe mit einer Riesenkuppel auf acht Bögen angesehen werden, die wir zuletzt beschrieben haben. Wohl könnte gegen die Einreihung der Gruppe des Entwurfes B an dieser Stelle eingewendet werden, dass wir in den Nummern 17, 19, 23, 24, schon der jetzigen inneren Pilasterordnung in ihrer endgültigen Anordnung und Grösse begegnet sind, während dem die hier vorkommenden Pilaster kleiner und gekuppelt, folglich älter erscheinen. Wir erwi edern hierauf, dass die heutige *gruppirte* Pilasterordnung einen Theil der *rhytmischen Travée bildet*, die, wie wir gesehen haben, von Bramante zu einer Art *Ordnung* erhoben worden war (1). *Sie war eine der Principien der Bramante'schen Architektur*, und die jetzige Anordnung und ihre Maasse mochten sich als Resultat der Anwendung dieser Principien auf die lichte Breite der *alten Basilika*, von selbst ergeben haben. Bramante sah bald darin eine der passendsten Gliederungen für Baukörper, wie sie in dem betreffenden Bauwerke beabsichtigt waren.

Aber auch die *gekuppelte* Ordnung war von Bramante beliebt (siehe : S. M. presso S. Satiro, S. M. di Caneponova) und je nach der *Gestalt der Räume* und ihrer Gruppirung mochte ihm die eine oder die andere dieser Gliederungen geeigneter scheinen. Wir werden bei der jedenfalls späteren N. 38 (Bl. 7) sehen, dass Bramante noch zwischen mehreren Gliederungsweisen schwankte.

Ohne also behaupten zu wollen, durchaus das Richtige getroffen zu haben, glauben wir, durch die getroffene Anordnung der grösseren Wahrscheinlichkeit zu folgen, namentlich in Anbetracht der Nothwendigkeit den drei Phasen Condivi's Rechnung zu tragen.

Nr. 30.

Bl. 3. (0,55m × 1,12m. — Perg. — Not. 5. — Redtenbacher, Bl. B. — Jov. I — aus der Sammlung Vasari's).

Vasari hat den Autor dieses Blattes in jener sorgfältigen Schrift, mit welcher er die Blätter seiner be-

(1) Seite 71.

GROUPE VI.

OU DU PROJET B.

Nous croyons que c'est ici la place de ce groupe. En effet, plusieurs fragments nous permettent de suivre presque pas à pas la transition de ce groupe B au groupe D, et d'un autre côté il nous paraît bien difficile de donner à ce groupe B une date antérieure. Nous pouvons voir dans le projet B une réaction contre l'extension énorme des projets, avec une coupole assise sur huit arcades, tels que ceux que nous avons décrits en dernier lieu. On pourrait objecter à notre classement du projet B, que dans les nos 17, 19, 23, 24, nous avons déjà rencontré, pour les pilastres de l'intérieur, l'ordre actuel avec ses mesures et son groupement définitif, tandis que ceux que nous allons voir sont plus petits et accouplés, ce qui pourrait permettre de les considérer comme antérieurs. A cette objection nous répondrons que l'ordre de pilastres *groupés* de l'église actuelle forme une partie de la *travée rhythmique* dont Bramante avait fait une sorte d'*ordre*, comme nous l'avons vu plus haut (1). Ce genre de travée est un des *principes de l'architecture de Bramante*, et, du moment qu'on appliquait ce principe à la largeur dans œuvre de l'*ancienne* basilique, on devait arriver comme résultat à la disposition et aux dimensions actuelles. Bramante dut bientôt reconnaître et fixer dans ce système de travée un des motifs d'architecture les mieux appropriés au genre de construction et aux données du monument qu'on avait en vue.

Mais Bramante a aussi employé l'ordre *accouplé* (S. M. presso San Satiro, S. M. di Canepanova), et, selon la forme et la disposition du projet, il a choisi l'un ou l'autre des deux systèmes. A l'occasion du n° 38 (pl. 7), qui est en tout cas d'une époque postérieure, nous verrons que Bramante a encore hésité entre d'autres dispositions architectoniques.

Sans vouloir prétendre que notre manière de voir soit la seule possible, nous croyons suivre, en rangeant ici le projet B, l'ordre le plus naturel, d'autant plus que nous devons, jusqu'à la preuve du contraire, tenir compte des trois phases de Condivi et de Vasari.

N° 30.

Pl. 3. (0m,55 × 1m,12. — Parchemin. — Not. 5. — Redtenbacher, pl. B. — Jov. I. — Collection de Vasari).

L'auteur de ce dessin a été indiqué par Vasari lui-même; on reconnaît en effet la belle écriture soignée

(1) Page 71.

rühmten Sammlung zu bezeichnen pflegte, in folgender Weise angegeben :

BRAMANTE ARCH : & PIT : ~ (Bl. 54, Fig. 6).

Als Beweis für die Richtigkeit unserer Ansicht vergleiche man diese Schriftzeichen, die Gestalt der Buchstaben, der Punkte und kleinen Schnörkel mit jenen anderen Beispielen auf Blättern der Sammlung Vasari's die sich z. B. im Louvre befinden, und die wir Pl. 54, in den Fig. 7, 8, 9, abgebildet haben. Jeder Zweifel über den Autor der Schriftzeichen wird alsdann schwinden. Die ähnlichen Buchstaben im Namen : « Giuliano da S. Gallo : ~ » auf Bl. 55, Fig. 2, sind gleichfalls von Vasari.

Auf der Rückseite hat Antonio da Sangallo folgendes eigenhändig geschrieben :

S^to Pietro di mano di Bramãte.

Pianta di S^to Pietro mano di Bramante che nõ ebbe effetto.

Diese wichtige Angabe ist erst kürzlich beim neuen Aufziehen des Blattes an's Licht gekommen, und wurde mir durch den Conservator Cav. Carlo Pini gütigst mitgetheilt. Sie bestätigt 1° dass Bramante der Verfasser der Composition ist, 2° die Thatsache, die schon aus unsern Notizen hervorging (1), und die wir bei einer anderen Gelegenheit (2) auf's bestimmteste aussprachen, nämlich, dass *Bramante* den Bau der Peterskirche *nicht* nach diesem Entwurfe angefangen hat.

Der Grundriss ist mit der Feder gezeichnet, und die Mauerflächen sind mit einem stumpfen orangefarbigen Tone getuscht. Das Pergament ist aus zwei Hälften zusammengesetzt.

Diese Composition ist von den Commentatoren Vasari's, und von Le Tarouilly erwähnt worden; es ist der einzige Entwurf Bramante's für S. Peter, den sie kannten, und H. Jovanovits schreibt ihm ausser diesem Blatte, nur noch die Nr. 32 zu. *Man sieht hieraus wie gross die Zahl der Stücke ist die wir als eigenhändige Arbeiten Bramante's oder als von ihm herrührend bezeichnen können.*

Hauptzüge der Composition : In jedem Kreuzarme zwei Arkaden, die entferntere eine Kapelle mit drei Nischen bildend; Apsiden ohne Umgänge und aussen gerade geschlossen. Nebenkuppeln nach der Art der einen von Nr. 44 (Bl. 17, Fig. 1) mit äusseren Kreuzarmen, welche zu den Pfeilerportiken der Nebeneingänge führen. Die äusseren Arkaden der Nebenkuppeln sind durch zwei Säulen getheilt. In *einer* inneren Arkade, sind sie blos mit Rothstift angedeutet.

(1) Dies geht aus der Beschreibung des Blattes, verglichen mit den auf der Seite 28 angegebenen, von Bramante ausgeführten Theilen, hervor.

(2) Zeitschrift f. bild. Kunst, 1875, p. 251 und 253.

avec laquelle il inscrivait les noms des artistes sur les feuilles de sa collection célèbre :

BRAMANTE ARCH : & PIT : ~ (Pl. 54, fig. 6.)

Si dans cette écriture l'on compare la forme des lettres, des points et des petits crochets, avec d'autres exemples qui se voient sur quelques-unes des feuilles de la collection de Vasari, conservées au Louvre, exemples que nous avons reproduits pl. 54, fig. 7, 8 et 9, on pourra se convaincre de la justesse de notre opinion et l'on ne conservera plus aucun doute sur la provenance de ces lettres. Les caractères analogues du nom de « Giuliano da S. Gallo : ~ », pl. 55, fig. 2, sont aussi de Vasari.

Au revers du parchemin, Antonio da Sangallo a écrit de sa propre main :

S^to Pietro di mano di Bramãte.

Pianta di S^to Pietro di mano di Bramante che nõ ebbe effetto.

Ce n'est que tout récemment qu'on a trouvé cette importante indication, en collant la feuille sur un nouveau papier. Le conservateur du Musée, Cav. Carlo Pini, a eu l'obligeance de nous communiquer immédiatement cette précieuse trouvaille. Elle confirme : 1° que Bramante est l'auteur de cette composition; 2° que Bramante n'a pas commencé la construction de Saint-Pierre d'après ce plan. Ce fait ressortait déjà de nos *Notices* (1), et nous l'avions en outre exprimé de la manière la plus positive à une autre occasion (2).

Le plan est dessiné à la plume sur deux feuilles de parchemin réunies; les murs sont teintés d'une couleur orange terne.

Cette composition a été mentionnée par les commentateurs de Vasari et par Le Tarouilly; c'est le seul projet de Bramante pour Saint-Pierre qu'ils aient connu, et M. Jovanovits n'attribue en outre à ce grand maître que le n° 32. *On voit ainsi quel nombre considérable de pièces nous pouvons restituer à Bramante en personne ou désigner comme provenant de lui.*

Traits principaux de la composition : deux arcades dans chaque bras de la croix; la plus éloignée forme une chapelle avec trois niches. Les absides n'ont pas de pourtour et ne sont accusées à l'extérieur que par des parties rectangulaires. Les coupoles secondaires rappellent celles du n° 44 (pl. 17, fig. 1); elles sont pourvues de bras de croix extérieurs qui conduisent aux portiques à arcades des entrées latérales. Les coupoles latérales sont séparées par deux colonnes des bras conduisant à ces portiques. Dans *une* des arcades

(1) C'est ce qui ressort en rapprochant la description de cette feuille de l'énumération que nous donnions, p. 28, des parties que Bramante a exécutées.

(2) Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, p. 251 et 253.

Die Kuppelpfeiler zeigen, dass kein Säulengang um den Tambur beabsichtigt sein konnte.

In der nächsten Nummer wird mehr über diese Composition gesagt werden. Abgesehen von ihrer Schönheit bietet sie ein grosses Interesse, weil sie einer der vollständigsten Entwürfe Bramante's ist, die auf uns gekommen sind.

Die Grösse dieser Zeichnung, ihre Durchführung auf Pergament, lassen annehmen, dass dieser Entwurf einer hohen Persönlichkeit oder einer Behörde vorgelegt werden sollte. Anderseits merkt man dem Grundrisse an, dass er in grosser Hast gezeichnet, und die Umrisse stellenweise mit rastloser Feder hingeworfen wurden. So kam es dass die Pilastervorsprünge zuweilen zu gross, und hiedurch die Mauerdicken zwischen B und C (Bl. 4) im Originale zu schwach gerathen sind. Es wird jedermann bei genauem Studium dieses Blattes sehen, dass es sich hier nicht um einen Compositionsfehler handelt, sondern, dass wir es blos mit einer in der Eile entstandenen Ungenauigkeit zu thun haben.

Es kann daher wohl sein, dass Bramante viel daran lag, diesen Grundriss dem Papste selbst baldmöglichst vorzulegen, zur Zeit da der Bau ihm noch nicht zugesprochen war, und es galt, über die Entwürfe Giuliano da Sangallo's, und vielleicht noch anderer, zu siegen.

Nr. 30 *a*.

Bl. 4. Genau aufgetragene Zeichnung des vorigen Grundrisses (Nr. 30 Bl. 3).

Obgleich auf Bl. 3 nur ein halber Grundriss aufgezeichnet ist, so haben wir nicht geschwankt denselben als griechisches Kreuz zu ergänzen, 1° weil bei einer so wichtigen Zeichnung, wenn noch ein Langhaus hinzukommen sollte, dieses hätte angegeben werden müssen (1), und 2° weil aus der Composition selbst ersichtlich ist, dass bei einer Verlängerung eines der Kreuzarme mit seinen Capellen, diese in Conflikt mit den Nebeneingängen gerathen wären, und kein rechtes den Nebenkuppeln entsprechendes Seitenschiff gestattet hätten. Bei Weglassung der Capellen im Langhause dagegen, hätten die Nebenkuppeln und ihre Eingänge nicht mehr in der Mitte zwischen Thurm und Langhaus gelegen. 3° Weil die Aehnlichkeit der Composition mit jenem auf den Denkmünzen

(1) Man müsste denn annehmen dass es verloren gegangen sei.

intérieures de ces coupoles les colonnes sont indiquées, mais seulement à la sanguine.

La disposition des piliers de la coupole nous montre que l'on ne pensait pas à établir une colonnade autour du tambour.

Nous reparlerons de cette composition à l'occasion du numéro suivant. Abstraction faite de sa beauté, elle offre un très-grand intérêt, parce que c'est un des rares plans quelque peu complets que nous possédions de Bramante.

Le choix du parchemin, la grandeur du dessin, font supposer que ce projet devait être présenté à un grand personnage ou à une autorité. D'un autre côté on voit que le plan a été dessiné très-précipitamment et que les contours ont été tracés par une plume hâtive; c'est ainsi que les saillies des pilastres sont parfois trop fortes, d'où il est résulté, par contre, que l'épaisseur des murs entre B et C (pl. 4) est trop faible. En étudiant ce plan de plus près, on reconnaîtra que ces erreurs ne proviennent pas de fautes de composition, mais que nous avons à faire à des inexactitudes qu'il faut attribuer uniquement à la rapidité d'exécution du dessinateur.

Il est donc fort possible que Bramante ait dessiné ce plan d'une manière aussi précipitée, afin de pouvoir le présenter au pape le plus tôt possible, à une époque où il n'était pas encore chargé de la reconstruction de Saint-Pierre, et où il avait comme rival Giuliano da Sangallo et peut-être encore d'autres architectes.

N° 30 *a*.

Pl. 4. Mise au net et dessin exact du plan précédent (n° 30, pl. 3).

Quoique le dessin reproduit pl. 3 ne nous donne qu'une moitié de plan, nous n'avons pas hésité à le compléter en forme de croix grecque : 1° parce que sur un dessin de cette importance l'architecte n'aurait pas manqué de prolonger le bras de croix, s'il avait eu l'intention de donner à son église la forme de croix latine (1); 2° parce qu'il ressort de la composition elle-même que le prolongement d'un des bras de la croix avec ses chapelles, pour en faire une longue nef, aurait contrarié la disposition des entrées latérales et n'aurait pas permis de collatéraux bien accusés, et correspondant aux coupoles latérales. Ou bien, si les chapelles formant collatéraux étaient supprimées, les coupoles latérales et leurs entrées ne se seraient plus trouvées au milieu de l'espace situé entre la tour et la

(1) A moins d'admettre que cette partie du plan se soit perdue.

angegebenen griechischen Kreuz eine Bestätigung war, dass auch hier nur ein griechisches Kreuz gedacht werden könne.

Vor Allem galt es, die in diesem Grundrisse gänzlich fehlenden Maasse zu finden. Hierzu haben wir die Grösse der Quadrate eines carrirten Netzes gesucht, welches wie auf Bl. 7 und 9 der Verfertigung zu Grunde gelegen und als Modul gedient hatte. Wir fanden als solchen *das Drittel des Durchmessers der Pilasterordnung*. Es zeigte sich auch, dass der Modul gleich drei Palmen sei; denn 2 $^1/_2$ Palmen, wie auf Bl. 7, hätte zu kleine Abmessungen gegeben, 5 Palmen dagegen, wie auf Bl. 9, zu grosse.

Seitdem wir die Skizze Nr. 32 kennen, welche mit diesem Grundriss so verwandt ist, und auf welcher die Arkaden zu 20 Ellen (braccien) angegeben sind, haben wir versucht, in Nr. 30 ebenfalls die Arkade so gross anzunehmen, und hiernach die anderen Maasse zu bestimmen. Wir geben zum Vergleich das so erzielte Resultat in der zweiten Colonne. In der dritten sind die Maasse, die sich ergeben wenn man annähme, dass der Grundriss Nr. 30 im Maassstabe von 1 : 150 gezeichnet wäre.

	I	II	III
Durchmesser der Kuppel. .	186	178,92	194
Kuppelarkaden	108	103,17	112
Spannung des Schiffes . . .	120	114,92	123 $^1/_2$
Arkaden des Schiffes	55 $^1/_2$	52,24	60
Durchmesser der Pilaster-Ordnung	9	7,83	10

Jedes dieser Verfahren giebt für mehrere Theile Maasse, die auch in anderen Entwürfen vorkommen; es wird somit schwer, endgültig zu entscheiden, welches die richtigeren Resultate liefert. Wegen des geringen Durchmessers der Pilaster scheint die zweite Colonne die weniger richtigen Maasse zu enthalten. Wir haben die erste Methode zum Auftragen des Grundrisses benutzt, weil die Arkadenspannung von 55 $^1/_2$ Pal., der von 57 $^1/_2$ in Nr. 38 (Bl. 7) und 55 in Nr. 34 *c* (Bl. 15, Fig. 2) sehr nahe kommt, und die Kuppelarkaden-Oeffnung von 108 Pal. sich von den häufigern Grössen dieses Theiles weniger entfernt als die Breite von 112 der dritten Colonne.

Welcher Methode man sich aber bedient, so genügt es, den Pilastern in den Eingangshallen und in den Kapellen ihren genauen Vorsprung zu geben, um sofort für die Theile bei B und C (Bl. 4), welche in der

grande nef; 3° parce que la ressemblance de cette composition avec la croix grecque représentée sur les médailles indique qu'ici encore il ne pouvait être question que d'une croix grecque.

Il s'agissait avant tout de trouver les dimensions de ce projet, qui ne sont indiquées nulle part. A cet effet, nous avons cherché à déterminer la grandeur du carré d'un papier quadrillé qui, comme pour les planches 7 et 9, avait servi de module à l'artiste. Nous avons trouvé que ce carré avait pour côté *le tiers du diamètre de l'ordre des pilastres,* ce qui correspond à un module de 3 palmes. Un module de 2 $^1/_2$ palmes, comme pl. 7, aurait donné des dimensions trop restreintes; 5 palmes, comme dans pl. 9, des dimensions trop grandes.

Depuis que nous connaissons l'esquisse n° 32, qui a une si grande analogie avec ce plan et qui indique pour les arcades une largeur de *20 braccia,* nous avons essayé de donner aux arcades du n° 30 la même largeur et d'en déduire les autres mesures. Comme terme de comparaison, nous donnons dans la seconde colonne ci-dessous le résultat ainsi obtenu. La troisième colonne indique les mesures que l'on trouverait en supposant le plan n° 30 à l'échelle de 1 : 150.

	I.	II.	III.
Diamètre de la coupole . . .	186	178,92	194
Arcades de la coupole	108	103,17	112
Largeur de la nef.	120	114,92	123 $^1/_2$
Arcades de la nef	55 $^1/_2$	52,24	60
Diamètre de l'ordre des pilastres	9	7,83	10

Chacune de ces manières de calculer donne pour plusieurs parties de l'édifice des dimensions que l'on retrouve dans d'autres projets; il est par conséquent difficile de donner définitivement la préférence à l'un de ces trois procédés. Le n° II donne aux pilastres un diamètre si réduit, que ces chiffres nous paraissent être les moins justes. Pour notre reproduction du plan nous avons suivi la première méthode, soit parce que la largeur de 55 $^1/_2$ pal. pour les arcades se rapproche de celle de 57 $^1/_2$ (n° 38, pl. 7) et de 55 (n° 34 *c*, pl. 15, fig. 2), soit parce que les arcades de la coupole, avec leurs 108 palmes d'ouverture, s'accordent mieux avec les dimensions de la plupart des projets que les 112 palmes du n° III.

Quelle que soit la méthode employée, il suffit de déterminer la saillie exacte des pilastres dans les portiques à l'entrée et dans les chapelles, pour que les murs en B et C (pl. 4) reprennent aussitôt leur épais-

Eile auf Bl. B zu dünn gerathen waren, die richtige Stärke wieder zu erlangen (1).

Auf Bl. 15, in der Fig. 4, haben wir die Kuppelpfeiler dieses Entwurfs punktirt dargestellt, zum Vergleich mit dem Pfeiler der sich vorn rechts auf Nr. 34 Bl. 9 und 11) befindet. Man könnte glauben, Nr. 30 sei der Ausgangspunkt der Studie D gewesen.

Nr. 31 *b*.

Bl. 5. Versuch den Durchschnitt des Gebäudes nach dem Grundriss B, Bl. 3 und 4, wiederherzustellen.

Hier stellte sich sofort heraus, dass bei der Schiffbreite von 120 Palmen eine einzige Pilaster-Ordnung von 9 Palmen Durchmesser, ein viel zu niedriges Höhenverhältniss ergäbe. Die zwei über einander stehenden Ordnungen bringen zwar für die Kuppelbögen das Verhältniss von 1 : 2 $^1/_2$ hervor, und im Schiffe selbst das von 1 : 2 $^1/_4$; jedoch scheinen uns diese Arkaden immer noch ein gutes Verhältniss zu haben; auch dürften sie nicht mehr befremden, sobald man z. B. an die Verhältnisse des Domes zu Pavia denkt.

Die Aehnlichkeit mit dem Projekte auf den Denkmünzen (Bl. 2, Fig. 4, 8, 9, 11—13) spricht ebenfalls entschieden für zwei Ordnungen.

Anfänglich hatten wir in dem zweiten Stocke Fenster wie die des Palastes Giraud, oder der Cancelleria angenommen, da solche auch aussen hier angemessen erschienen. Die Erinnerung jedoch an die obere Loggia Bramante's in der Kirche Canepanuova zu Pavia, und an die von dem talentvollsten seiner lombardischen Schüler oder Mitarbeiter, Dolcebuono, zwei Jahre früher, 1503 (2), für das Monastero Maggiore (S. Maurizio) in Mailand entworfenen, bewog uns eine ähnliche wie in letzterem Gebäude anzubringen; um so mehr als diese Empore dem Gebäude mehr Majestät und kirchliches Gepräge verleiht, einen durch die äussere Erscheinung bedingten Raum ausfüllt, und die Grösse und Lage der Treppen die Annahme einer Empore so zu sagen aufdrängen. Die eng gekuppelten Pilaster, ihr stärkerer Vorsprung, 3 Palmen statt der jetzigen zwei, scheinen auf Kreuzgewölbe zu deuten, in deren Schildbogen wir Rundfenster angeben, ähnlich wie an S. M. di Cane-

(1) Siehe Seite 108. H. Redtenbacher hat dies Bl. 3, in natürlicher Grösse, als griechisches Kreuz ergänzt, separat herausgegeben, aber ohne diese Rectifikation vorzunehmen.

(2) Calvi, Arch. Scult. Pitt. II, 185. Letzteres Gebäude genügte allein, um die Anwendung des sog. *Palladiomotivs* zu rechtfertigen; schon früher bestand es an der Certosa bei Pavia und am Gemälde-Rahmen Bellini's in den Frari 1484; Bramante selbst gebrauchte es in der Sala Regia des Vatican's und am Chor von S. Maria del Popolo (Vasari, VIII, p. 97).

seur vraie, qui, par suite de la rapidité d'exécution du dessin, était devenue trop faible (1).

Nous avons pointillé les piliers de la coupole de ce projet, pl. 15, fig. 4, afin qu'on puisse les comparer avec le pilier qui se trouve n° 34 (pl. 9 et 11), à droite, sur le devant. Il ne serait pas impossible que le n° 30 eût été le point de départ pour les études du projet D.

N° 31 *b*.

Pl. 5. Essai de reconstitution de la coupe de l'édifice d'après le plan B, pl. 3 et 4.

Au bout de peu de temps nous avons pu nous convaincre, qu'avec une largeur de nef de 120 palmes, un seul ordre de pilastres de 9 pal. de diamètre donnerait en élévation des proportions beaucoup trop faibles. Les deux ordres superposés portent bien la proportion des arcades de la coupole au rapport d'environ : 1 : 2 $^1/_2$, celle de la nef au rapport de 1 : 2 $^1/_4$, mais malgré cela ces arcades nous paraissent encore bien proportionnées; elles n'auront plus rien d'étonnant si l'on pense, par exemple, aux proportions du dôme de Pavie.

La ressemblance avec le projet représenté sur les médailles (pl. 2, fig. 4, 8, 9, 11—13) parlait aussi en faveur des deux ordres.

Nous avions d'abord admis pour le second étage des fenêtres pareilles à celles des palais Giraud et de la Chancellerie, qui nous paraissaient pouvoir s'adopter aussi à l'extérieur. Mais, ensuite, le souvenir de la loge supérieure de Bramante dans l'église S. M. di Canepanuova à Pavie, et de celle qu'avait créée deux ans auparavant (en 1503) le plus distingué de ses élèves ou collaborateurs en Lombardie, Dolcebuono, au Monastero Maggiore (S. Maurizio) de Milan (2), nous fit changer d'avis, et nous engagea à admettre pour Saint-Pierre une loggia semblable à celle de cette dernière église. Nous y étions d'autant plus disposé que cette galerie donne à l'édifice plus de majesté et de cachet religieux, et qu'elle remplit dans l'intérieur de l'église un espace résultant de l'architecture extérieure. Enfin la position et la grandeur des escaliers nous obligent presque à admettre une galerie. Les pilastres serrés, leur forte saillie (3 pal. au lieu de 2 comme aujourd'hui), paraissent demander des voûtes

(1) Voyez page 108. M. Redtenbacher a publié cette planche 3 sur une feuille à part dans la grandeur de l'original, en complétant le projet en forme de croix grecque, mais sans faire cette rectification.

(2) Calvi, Arch., Scult., Pitt., II, 185. Ce dernier édifice suffirait à lui seul pour justifier l'emploi du *motif à la Palladio*. On le trouve déjà à la Chartreuse de Pavie, sur le cadre d'un tableau de Bellini aux Frari (1484); Bramante lui-même l'a employé à la Sala regia du Vatican et dans le chœur de S. M. del Popolo (Vasari, VIII, p. 97).

panuova von Bramante, und zahlreichen anderen Gebäuden dieses Styls. (Siehe den grossen Durchschnitt Peruzzi's für S. Petronio in Bologna, aufbewahrt in der Sakristei dieser Kirche.)

Das Gebälk der unter den Nebenkuppeln stehenden Säulen bildet den Kämpfer der Schiffsarkaden, die in der hier gegebenen Form auch dem Durchschnitte der Nebenkuppeln ein gutes Verhältniss geben; ihre Grundform erinnert an jene der kleinen Chorkuppel von Canepanuova, und haben wir sie ähnlich gegliedert, hier aber mit dem nöthigen Tambur versehen.

In den Apsiden ist auffallender Weise keine Gliederung angegeben. War dieser Raum etwa für Fresko- oder Mosaik-Compositionen bestimmt? Durch die Halblaternen und durch das Schiff genügend beleuchtet, brauchten sie keine besonderen Fenster, die in solcher Lage gewöhnlich blenden. Sonst ist es nicht schwer für diese Stellung eine Gliederung zu finden, welche sich der übrigen passend anschliesst. Wir haben eine solche Gliederung angegeben und das Erdgeschoss allein ohne Fenster gelassen.

Zu bemerken ist dass die äussere Gliederung der Apsiden im oberen Stockwerke, was die Eintheilung der Fenster betrifft, sich nicht ganz leicht mit den inneren Axen derselben in Uebereinstimmung bringen lässt, dass ferner die Mauerdicke der Apsiden in der Hauptaxe etwas knapp gerechnet ist, wesshalb eine äussere halb achteckige zweite Etage uns hier wahrscheinlicher scheint als eine runde. Für erstere spricht dieselbe Anordnung in der Kirche Santa Maria de Loreto in Piazza Trajana, die im selben Jahr wie S. Peter begonnen wurde, und zwar von Antonio da Sangallo. Mag derselbe damals auch noch nicht in Diensten Bramante's gewesen sein (1), so spiegelt die Anordnung dieser Kirche sicherlich Theile der kurz vorher entstandenen Studien zur neuen Peterskirche wieder. C. Fontana geht wohl weit, wenn er sie « den ersten Gedanken Bramante's für S. Peter » nennt (2).

Wir geben auf Bl. 42, Fig. 5, eine Skizze nach einer Studie oder nach einem Modelle zu letzterer Kirche; eine eigenhändige Skizze Antonio's (in den Uffizien) zeigt ebenfalls ein zweites achteckiges Stockwerk und es spricht auch die Madonna della Consolazione in Todi für diese Form, während der schöne Durchschnitt Peruzzi's für S. Petronio in Bologna bei ähnlicher Anordnung der Nebenkuppel eine runde zweite Etage aufweist.

Der Durchschnitt zeigt sofort, dass diese Kuppel

(1) Siehe über diese Frage Nr. 33.
(2) Carlo Fontana, 1694, 1. Cap. XXIV, p. 361.

d'arête. Sous les arcs formerets nous plaçons des fenêtres en œil-de-bœuf telles qu'on les retrouve à S. M. di Canepanuova de Bramante et dans une foule d'édifices du même style. (Voyez la grande coupe de Peruzzi pour S. Petronio de Bologne.)

L'entablement des colonnes sous les coupoles secondaires forme l'imposte des arcades de la nef qui, avec la forme que nous leur avons donnée, prêtent d'heureuses proportions à ces coupoles. Le plan général de ces dernières rappelle celui de la petite coupole du chœur de S. M. di Canepanuova; nous lui avons donné une architecture semblable, mais en y ajoutant le tambour nécessaire.

On remarquera que les absides ne présentent aucune division architecturale. Cet espace était-il peut-être réservé pour des fresques ou des mosaïques? Les absides, suffisamment éclairées par la nef et par les demi-lanternes, n'avaient pas besoin de fenêtres spéciales, qui du reste ne font guère qu'éblouir à cette hauteur. Si l'on ne veut pas admettre de peintures, il n'est pas difficile de trouver pour les absides une architecture qui se raccorde avec celle du reste de l'édifice. C'est ce que nous avons tenté de faire pour notre coupe restituée.

Pour ce qui concerne l'architecture extérieure du second étage des absides, il y avait une certaine difficulté à répartir les fenêtres de manière à les placer sur le même rayon que celles à l'intérieur des absides; en outre, l'épaisseur du mur mesurée dans le grand axe nous paraissait un peu juste; c'est pourquoi nous croyons que le second étage aurait eu la forme d'un demi-octogone et non d'un demi-cercle. Cette forme se retrouve à l'église S. M. di Loreto in Piazza Trajana, qui fut commencée par Antonio da Sangallo la même année que Saint-Pierre. En admettant même qu'à cette époque cet architecte n'eût pas encore été employé par Bramante (1), il est certain que la disposition de cette église reproduit quelques parties des études récentes faites pour Saint-Pierre. C. Fontana toutefois va trop loin en l'appelant la première idée de Bramante pour Saint-Pierre (2).

Nous donnons, pl. 42, fig. 5, une esquisse d'après une étude ou un modèle pour cette église; une esquisse de la propre main d'Antonio (aux Uffizi) présente également un deuxième étage octogone. L'église de S. M. della Consolazione à Todi parle aussi en faveur d'un polygone, tandis que Peruzzi, dans sa belle coupe pour San Petronio à Bologne donne une forme circulaire au second étage de la coupole latérale, dont la disposition est d'ailleurs semblable à celle qui nous occupe.

La coupe montre immédiatement que cette coupole

(1) Voyez sur cette question le n° 33.
(2) Carlo Fontana, 1694, chap. XXIV, p. 361.

keinen Umgang haben konnte. Der Fries unter dem Tambur ist nach dem Vorbilde jenes an gleicher Stelle sich befindlichen von S. Maria presso S. Satiro verziert.

Die gekuppelten Pilaster des Tambur, den jetzigen ähnlich, ergaben sich aus dem im ganzen Baue herrschenden, gekuppelten Pilastersystem wie von selbst.

Auf dem folgenden Blatte sollte eine Wiederherstellung des Aeusseren dieses Entwurfes B dargestellt werden. Als wir jedoch nach dem Erscheinen der vierten Lieferung zahlreiche, für den zweiten Band bestimmte Dokumente, in den ersten aufnehmen mussten, sahen wir uns gezwungen, diese Arbeit durch die sechs Figuren des Blattes 6 zu ersetzen. Wir müssen uns daher begnügen, eine kurze Beschreibung des Aeusseren, wie wir es erzielt hatten, hier folgen zu lassen.

Auf zwei Pilasterordnungen (die untere dorisch) von gleicher Höhe mit den beiden inneren, folgte eine dritte, den Gewölben des Hauptschiffes entsprechende, gegen welche sich wie in den Medaillen die Halbkuppeln der Apsiden lehnten. Auf der dritten Ordnung ruhten die Giebel bildenden Dächer der Kreuzarme, zwischen welchen der Kuppelsockel sich erhob. Den Tambur hatten wir mit gekuppelten Pilastern gegliedert, deren Höhe durch das progressive Abnehmen der Ordnungen auf diejenige gesunken war, die Serlio angiebt, und die wir auf Bl. 1 mitgetheilt haben. Dieselbe Ordnung bildet das vierte, achteckige Stockwerk der Thürme. Die Halbkuppeln und die Hauptkuppel hatten wir, um Oberwiderlager zu bekommen, mit Attiken wie in den Apsiden von Todi versehen.

In dem so erhaltenen Gesammtbilde glauben wir *einen* der Gründe zu finden, wesshalb der Entwurf B aufgegeben wurde. Es war uns gelungen, den drei unteren Stockwerken recht gute Verhältnisse zu geben, die auch in Beziehung auf ihre Flächen in befriedigendem Gleichmaass zu einander standen. Um dies aber zu erlangen waren wir sehr in die Höhe gerathen; die Pilasterbasen des Tamburs fiengen erst da an wo die Capitelle der inneren Ordnung des Tamburs, auf Bl. 13, sich befinden, und die Kuppel selbst bot keine genügende Masse dar, um die Höhe der Kreuzarme zu beherrschen, man hätte denn den Tambur etwa aussen mit zwei Ordnungen über einander bekleiden, und statt einer sichtbaren Kuppellinie ein Kegeldach, wie es in der Lombardei üblich war, annehmen müssen. Es wäre dem Uebelstand auch so nur theilweise abgeholfen worden, und für eine so *hochgethürmte* Kup-

ne pouvait pas avoir de pourtour. Nous avons pris pour modèle de la frise sous le tambour celle de l'église S. M. presso S. Satiro, qui se trouve à cette même place.

Les pilastres accouplés du tambour, qui ressemblent à ceux qu'on y voit aujourd'hui, résultaient du système de pilastres qui régnait dans tout l'édifice.

Nous voulions donner sur la feuille suivante une restauration de l'extérieur de ce projet B. Mais, après la publication de notre quatrième livraison, nous nous vîmes forcé de faire paraître dans le premier volume un grand nombre de documents qui étaient destinés au second, et ainsi nous fûmes obligé de remplacer cette restauration par les six figures de la planche 6. Nous devons donc nous contenter de faire suivre ici une courte description de l'extérieur tel que nous l'avions conçu.

Deux ordres de pilastres (celui du bas était dorique), de même hauteur que ceux de l'intérieur, étaient surmontés d'un troisième ordre, correspondant aux voûtes de la nef principale; les demi-coupoles des absides s'appuyaient contre ce dernier, ainsi que le montrent les médailles. Le troisième ordre était couronné par les frontons qui terminent les toits des transepts, et entre ceux-ci s'élevait la base de la coupole. Nous avions entouré le tambour d'une ceinture de pilastres accouplés; la diminution progressive des ordres superposés en avait réduit la hauteur à celle que nous indique Serlio et que nous avons donnée pl. 1. Ce même ordre forme le quatrième étage octogone des tours. Afin de raprocher la résultante de la poussée des voûtes de la verticale, nous avions donné à la coupole principale, de même qu'aux demi-coupoles, des attiques comme celles des absides de l'église S. M. della Consolazione à Todi.

Ayant ainsi reconstitué l'ensemble de l'édifice, nous croyons aussi avoir trouvé l'*une* des raisons qui firent délaisser le projet B. Nous avions réussi à donner de bonnes proportions aux trois étages inférieurs, dont les surfaces aussi étaient bien équilibrées. Mais, pour obtenir ce résultat, nous étions arrivé à une hauteur extraordinaire. Les bases des pilastres du tambour ne commençaient qu'au point où se trouvent, pl. 13, les chapiteaux de l'ordre intérieur; la coupole elle-même n'offrait pas une masse suffisante pour dominer les bras de croix d'une pareille hauteur, à moins de revêtir l'extérieur du tambour de deux ordres superposés et d'admettre un toit conique, tels qu'on les aimait en Lombardie, à la place d'un dôme. Mais même ces modifications n'eussent pas entièrement corrigé les défauts signalés, et en outre, pour une coupole d'une si grande hauteur,

pel wären die Pfeiler wohl auf ein zu gewagtes Minimum reduzirt worden.

Wir werden sehen, wie Bramante es anstellte, um diesen Uebelständen abzuhelfen.

Es galt die Spannung der Kreuzarme zu verringern, sie mit kleineren Ordnungen oder mit einer einzigen grossen zu gliedern, schliesslich auf die Kuppel selbst mehr Gewicht zu legen, und sie folglich auf mächtigeren Pfeilern ruhen zu lassen.

Wir können uns aber nicht von diesem Entwurfe B trennen, einem der wenigen welche Bramante selbst fast ganz vollendete, ohne die Genialität und schöpferische Kraft zu bewundern welche alle diese Räume so harmonisch geordnet, und die Gruppen zu einem einzigen Ganzen in einander gefügt hat. Mit Staunen versenkt man sich in die Betrachtung der traumhaften und doch so klaren Schönheit, die uns hier umgiebt.

Es wird uns schwer anzunehmen, dass der herrliche Chorbau der Kathedrale von Como, aus der Verschmelzung der Modelle Tomaso Rodari's und Cristoforo Solari's entstanden, nicht ein Echo dieses oder ähnlicher Entwürfe Bramante's für S. Peter sei.

Nr. 32.

Bl. 53, Fig. 2 (Original-Gr. — Jov. Nr. 2).

Herr Jovanovits hat dies Fragment zuerst beschrieben und den engen Zusammenhang mit dem vorhergehenden Grundrisse Nr. 31 richtig erkannt.

Siehe 32 *a*.

Nr. 32 *a*.

(Bl. 22, Fig. 2.)

Nach den drei vorhandenen in Ellen angegebenen Maassen, konnten wir den Maassstab dieses Fragments bestimmen und dasselbe zum Vergleich mit anderen Grundrissen genau auftragen. Dies Fragment lässt sich leicht ergänzen und bietet dann sehr harmonische Verhältnisse. Es entsteht ein Quadrat mit vier Eckthürmen und Portiken vor den Nebenkuppeln. Die vortretenden Apsiden können aussen eben sowohl rund als rechtwinklig abgeschlossen werden. Die Ecken können auch nach einer anderen in der Skizze angegebenen Variante gebildet werden.

Die Hauptmaasse sind:

Durchmesser der Kuppel (Wie in Nr. 20 und 21) 66 br. = 172,25 Pal.

les piliers eussent été réduits à un minimum par trop risqué.

Nous verrons bientôt comment Bramante s'y prit pour remédier à ces inconvénients.

Il s'agissait de diminuer la largeur des bras de la croix, de les décorer ou de deux ordres moins considérables, ou d'un ordre unique de dimensions plus grandes, enfin de donner plus d'importance à la coupole elle-même, et par conséquent de l'asseoir sur des piliers plus puissants.

Mais, avant de nous séparer de ce projet B, l'un des rares parmi ceux de Bramante parvenus à nous, que le maître lui-même ait à peu près terminés, nous devons reconnaître le merveilleux génie qui a inspiré cette composition, qui en a ordonné et harmonieusement groupé toutes les parties, de manière à créer un ensemble unique. La richesse de la fantaisie rivalise avec la beauté et la clarté de l'invention.

C'est ce projet, ou un autre de même nature, qui, si nous ne nous trompons fort, ne sera pas resté sans influence sur le magnifique chœur de la cathédrale de Côme, né de la fusion du modèle de Tommaso Rodari et de celui de Cristoforo Solari.

N° 32.

Pl. 53, fig. 2. Grandeur de l'original. Jov. n° 2.

M. Jovanovits a été le premier à décrire ce fragment et à en reconnaître l'étroite parenté avec le plan précédent.

Voyez n° 32 *a*.

N° 32 *a*.

(Pl. 22, fig. 2.)

D'après les trois mesures données en *braccia,* que présente ce fragment, il nous a été facile d'en retrouver l'échelle et de le reconstituer pour le comparer à d'autres plans. Cette restauration est d'ailleurs aisée, et les proportions que nous obtenons sont des plus harmonieuses. Nous avons un carré avec des tours aux quatre angles et des portiques devant les coupoles latérales. Les absides saillantes peuvent se terminer au dehors aussi bien en demi-cercle que d'une façon rectangulaire. Les angles pourraient être aussi formés suivant la variante que nous indique l'esquisse.

Voici les dimensions principales :

Diamètre de la coupole (Comme aux n[os] 20 et 21) 66 br. = 172,25 pal.

Arkaden der Kuppel.	40 br.	=	104,4 (103)
Arkaden des Schiffes.	20 br.	=	52,2
Durchmesser der Apsis, circa .	30 br.	=	78-80
Durchmesser der Pilaster. . .	4?	=	10,4

Von der Kuppel bis zum Ende der Apsis innen, circa 160 Pal., wie in den Figuren 4 und 5, Bl. 20. Daraus geht hervor dass die Tribuna des Rossellino auch hier in Betracht gezogen wurde.

Die Ergänzung giebt folgende Verhältnisse, wobei *a* den Durchmesser der Nebenkuppeln bezeichnet.

Durchmesser der Nebenkuppeln	= 1 a.
Spannung des Mittelschiffes	= 2 a.
Innere Länge.	= 8 a.
Aeussere Breite des Mittelbaues	= 3 a.
Aeussere Breite der Nebeneingänge	= 1 a.
Tiefe der Nebeneingänge.	= 1/2 a.
Seite der Thürme	= 1 a.
Länge des durch die Thürme begrenzten Quadrates, aussen	= 7 a.

Nr. 33.

Band II. (0,17m × 0,27m. Unter den Zeichnungen Antonio's in den Uffizien mit der provisorischen Nummer 985 als « *Taglio d'un tempio* » bezeichnet.

Von Antonio da Sangallo für Bramante gezeichnet und annotirt. Erst im Februar 1879 fiel uns dies Blatt auf.

Durchschnitt einer Apsis ohne Umgänge. Aussen und innen zwei Ordnungen über einander. Innen trägt eine jonische Säulenordnung mit Bögen die oberen korinthischen Halbsäulen mit geradem Gebälk, über welchem das Gewölbe anfängt.

Aussen zuerst eine Sockel, dann ein Unterbau mit Tabernakeln, wie in Bl. 33-34; darüber, der oberen inneren Ordnung entsprechend, korinthische Halbsäulen auf Piedestalen, ein Gebälk mit Bramanteschen Consolen im Friese; — dann hinter einer Balustrade eine Attika, vier Stufen, und darüber der obere sichtbar bleibende Theil der Halbkuppel. In dem zweiten Stockwerke lassen rechteckige Fenster das Licht schräg herunter fallen.

Der Fussboden der Kirche erhebt sich über dem äusseren 13 1/2 Palmen hohen Piedestale, zu welchem noch zwei Palmen für Stufen hinzugerechnet sind,

Arcades de la coupole	40	=	104,4 (103)
Arcades de la nef.	20	=	52,2
Diamètre de l'abside, environ	30	=	78-80
Diamètre des pilastres	4?	=	10,4

De la coupole à l'entrée de l'abside, environ 160 p., comme aux figures 4 et 5 de la pl. 20. Il ressort de ces chiffres que l'architecte de ce projet voulait aussi tirer parti de la tribune de Rossellino.

Les parties reconstituées présentent entre elles (en appelant *a* le diamètre des petites coupoles) les rapports suivants :

Diamètre des coupoles latérales.	1 *a*
Largeur de la nef centrale	2 *a*
Longueur de l'intérieur.	8 *a*
Largeur extre du corps de bâtiment central . . .	3 *a*
— — des entrées latérales.	1 *a*
Profondeur — —	1/2 *a*
Côtés des tours	1 *a*
Longueur extérieure du carré formé par les tours .	7 *a*

N° 33.

Vol. II. 0m,17 × 0m,27. Parmi les dessins d'Antonio da Sangallo conservés aux Uffizi, portant le n° provisoire 985 et la suscription « *Taglio d'un tempio* ».

Croquis fait et annoté par Antonio da Sangallo pour Bramante. Nous n'avons remarqué cette feuille qu'en février 1879.

Coupe d'une abside sans pourtours; à l'extérieur comme à l'intérieur, deux ordres superposés. A l'intérieur un ordre ionique avec arcs supporte un ordre corinthien dont les colonnes sont à demi engagées, avec un entablement droit, au-dessus duquel s'élève la voûte.

A l'extérieur nous voyons d'abord une plinthe, puis une partie en soubassement avec des niches entourées de tabernacles comme pl. 33 et 34. Au-dessus, correspondant au second ordre intérieur, des demi-colonnes corinthiennes sur piédestaux, un entablement avec frise ornée de consoles bramantesques. Enfin une attique derrière une balustrade, quatre gradins et, au-dessus, la partie encore apparente de la demi-coupole. Au second étage des fenêtres à linteaux droits laissent pénétrer dans l'intérieur une lumière oblique.

Le sol de l'église s'élève au-dessus du piédestal extérieur, haut de 13 1/2 pal., auquel s'ajoute encore pour deux marches la hauteur de 2 pal., comme pl. 33.

wie auf Bl. 33. Ein kleiner Durchschnitt zeigt diese Anordnung und Antonio schrieb dabei :

A, piano del portico;

B, piano del tẽpio (tempio).

Die Bestimmung dieser Zeichnung für S. Peter ergab sich für uns zuerst aus der gleichen Sokelhöhe von 13 $^1/_2$ Palmen, die sich in den von Antonio da Sangallo gezeichneten Entwürfen, Bl. 31, Fig. 1, Bl. 33 et 34, findet; aus der Aehnlichkeit der darauf ruhenden Tabernakel mit jenen auf Bl. 33 und 34; aus der beträchtlichen totalen inneren Höhe von 174 Palmen, die auf einer Addition der inneren Maasse ersichtlich ist. Endlich stellt sich der Gedanke ein, es seien für die unteren Säulen diejenigen des Seitenschiffes der alten Basilika in Aussicht genommen worden.

Der Umstand, dass der innere Fussboden im oberen Niveau des äusseren Sockels liegt, liesse zuerst denken, es sei diese Zeichnung in der Zeit entstanden als Antonio den Bau leitete und wirklich den Fussboden der Kirche erhöhte und in diese Lage brachte. Die innere Höhe von 174 Palmen, im Vergleich zur jetzigen von 200 Palmen, zeigt aber, dass diese Annahme nicht möglich ist, und dass diese Studie vor dem endgültigen Entwurfe Bramante's entstanden sei, folglich *für ihn gezeichnet wurde.*

Ist nun, wie es allen Anschein hat, diese Skizze für S. Peter, so giebt sie uns eine sehr gewünschte Aufklärung. Weder Antonio da Sangallo, noch andere bis jetzt bekannte Dokumente bestimmen genau den Zeitpunkt, in welchem er für Bramante zu arbeiten anfieng.

Die Aehnlichkeit einzelner Theile seiner Kirche S. M. di Loreto in Piazza Trajana mit Partien von S. Peter, zeigte wohl dass Antonio schon 1506 oder 1507 die eben entstandenen Entwürfe für S. Peter kannte. *Diese Skizze dagegen giebt uns nun, so zu sagen, die Gewissheit, dass Antonio schon um 1505 an den Entwürfen für S. Peter auf Bramantes Bureau arbeitete,* und zwar gerade als sein Oheim, Giuliano, als der eifrigste Nebenbuhler und Mitbewerber Bramante's geschildert wird.

Wenn wir diese Skizze an die Gruppe des Entwurfes B angereiht haben, so geschah es nur aus Mangel einer für sie bestimmten Stelle, und weil in beiden zwei innere Ordnungen übereinander vorkommen.

Une petite coupe fait voir le détail de cette disposition, et Antonio met en note :

A, piano del portico;

B, piano del tẽpio (tempio).

Ce qui nous a prouvé que ce dessin est destiné à Saint-Pierre, c'est d'abord le piédestal haut de 13 $^1/_2$ p. qui se retrouve dans les projets dessinés par Antonio da Sangallo, pl. 31, fig. 1; pl. 33 et 34, puis la ressemblance des tabernacles avec ceux des pl. 33 et 34; enfin, l'élévation considérable de l'intérieur qui se trouve indiquée dans une addition et arrive à la hauteur de 174 pal. Il est possible qu'on ait eu l'intention d'employer pour l'ordre inférieur les colonnes des collatéraux de la basilique constantinienne.

La disposition d'après laquelle le sol intérieur se trouve élevé au plan du niveau supérieur du piédestal extérieur, pourrait faire supposer que ce dessin date de l'époque où Antonio dirigeait les travaux et où il éleva en effet le niveau du sol de l'église à cette hauteur. Mais la hauteur intérieure de 174 palmes, comparée avec celle d'aujourd'hui qui en mesure 200, montre que cette supposition ne serait pas fondée et que cette étude a été dessinée avant le projet définitif de Bramante, et par conséquent *pour ce maître.*

Si donc cette esquisse est une étude pour Saint-Pierre, ainsi que nous croyons l'avoir établi, elle lève les doutes que l'on avait encore sur un point important. Nous ne savions pas à quelle époque Antonio da Sangallo commença à travailler pour Bramante. Aucun document ne nous renseigne sur ce point, et Antonio lui-même ne nous en apprend pas davantage.

D'après la ressemblance qui existe entre certaines parties de Saint-Pierre et de S. M. di Loreto in Piazza Trajana, on pouvait bien penser qu'Antonio, l'architecte de cette église, connaissait déjà en 1506 ou en 1507 les projets qu'on venait de faire pour Saint-Pierre. *Mais la présente esquisse nous donne presque la certitude que, en* 1505 *déjà, Antonio travaillait aux projets de la nouvelle basilique du Vatican, sous la direction de Bramante.* C'est précisément le moment où son oncle Giuliano était, à ce qu'on nous raconte, le concurrent le plus passionné parmi les rivaux de Bramante.

Si nous avons donné cette esquisse à la suite du groupe B, c'est uniquement parce qu'elle a en commun avec les projets de cette catégorie les deux ordres superposés de l'intérieur. Elle se trouve, du reste, mieux placée ici que partout ailleurs.

GRUPPE VII

ODER DER STUDIE D.

Mit einer Kuppel von 200 Palmen Durchmesser.

Nr. 34.

Bl. 9, 10, 11 (Bl. 10, 11, Original-Gr. bis auf das Eingehen des Papiers, — früher unter den « Unbekannten » der Mappe 32. — F. — Not. Nr. 1. — Redtenbacher, Studie D. — Jov. Nr. 15).

Maassstab : 1 : 300. (1/3 Pal. = 4 diti = 100 Pal. = 0,0744m.)

Dies Blatt war der erste Fund, den wir in unseren Forschungen über die Baugeschichte von S. Peter machten, und bildete den Ausgangspunkt des vorliegenden Werkes. Für das Nähere hierüber verweisen wir auf unsere « Notizen ».

Wir gelangten sofort zur Ueberzeugung, dass wir hier eine eigenhändige Arbeit Bramante's vor Augen hatten, und als solche warf sie zum ersten Male leuchtende Strahlen in die seit der Zeit Michel Angelo's gänzlich in's Dunkel versunkene Geschichte der Entstehung von S. Peter.

Vorher war die ganze Sache, aus Mangel an Dokumenten, oder aus deren Widerspruch, so zu sagen ungreifbar. Nun stand sie auf festem Boden.

Vorher wusste man nicht, wo der Chor des Rossellino stand noch wie er aussah; man konnte nach Condivi glauben, der jetzige erhebe sich darüber. Jetzt kann man beweisen dass die Vollendung desselben, von der Condivi sprach, sich auf den 1585 beseitigten provisorischen Chor bezog, der sich gerade auf den Fundamenten Rossellino's erhob.

Vorher glaubten die mit der Sache Vertrautesten (1), die zu schwachen Kuppelpfeiler Bramante's stecken wie der Kern in seiner Frucht (2), im Inneren der jetzigen Pfeiler. Nun konnte man beweisen, dass ihr *Umriss* von Bramante sein *müsse*.

(1) Z. B. der Cav. Canina und C. R. Cockerell, Quatremère de Quincy, u. a. m.

(2) Bl. 45, die Figur des einzelnen Pfeilers.

GROUPE VII

OU DE L'ÉTUDE D.

Avec une coupole de 200 palmes de diamètre

N° 34.

Pl. 9, 10, 11. — (Pl. 10-11, Grandeur de l'original en tenant compte du retrait du papier. — Autrefois parmi les « inconnus » du portefeuille 32. — F. Not. N° 1 — Redtenbacher. Étude D — Jov. : N° 15).

Échelle 1 : 300. (1/3 palm. = 4 diti = 100 pal. = 0m,0744.)

Cette étude fut la première trouvaille qui récompensa nos recherches relatives à l'histoire de la construction de Saint-Pierre, et c'est elle qui nous a servi de point de départ pour entreprendre le présent ouvrage. Voyez de plus amples détails sur ce point dans nos « Notices ».

Nous acquîmes sur-le-champ la conviction que nous avions sous les yeux une étude faite de la propre main de Bramante; elle jetait ainsi une vive lumière sur cette époque obscure de l'histoire des origines de Saint-Pierre, époque qui, depuis les travaux de Michel-Ange, était tombée dans une obscurité complète.

Avant la découverte de ce plan, il semblait impossible de puiser des renseignements un peu précis dans les rares documents que nous possédions, et qui se trouvaient pour la plupart en pleine contradiction. La possession de cette feuille plaçait enfin la question sur un nouveau terrain.

Tant qu'on ne connut point cette étude, on ne pouvait se faire une idée de la place et de l'aspect du chœur de Rossellino. D'après Condivi, on aurait pu supposer que le chœur *actuel* avait été construit au-dessus du premier, mais aujourd'hui il sera facile de prouver que l'achèvement du chœur dont parle Condivi se rapporte au chœur provisoire démoli en 1585, qui se trouvait effectivement placé directement sur les fondations de Rossellino.

Anciennement l'opinion des auteurs les plus compétents (1) était que les piliers trop faibles de la coupole de Bramante étaient enveloppés par les piliers actuels (2) à peu près comme le noyau dans l'intérieur d'un fruit. Nous sommes à même de prouver maintenant que c'est leur contour extérieur précisément qui doit nécessairement être de Bramante.

(1) Le Chev. Canina et C. R. Cockerell, Quatremère de Quincy, et beaucoup d'autres encore.

(2) Pl. 45, la figure du pilier isolé.

Die hieraus entspringenden Consequenzen waren durchgreifender Natur, und entscheidend für das Feststellen, welche Theile des Baues von Bramante seien, und wer der Schöpfer desselben sei, er oder Michel Angelo.

Ferner versetzte uns diese Studie, besser als irgend eine, so zu sagen in die Gegenwart Bramante's. Man sieht hier nicht nur, wie er die alte Basilika und die Tribuna des Rossellino als gegebene, zu beachtende Faktoren aufzeichnete, sondern wie sich verschiedene Gedanken und Lösungen dem Meister darboten, wie er sie, die Quadrate zählend, nach einander aufzeichnete oder wieder auslöschte.

Ferner gab uns die Anwendung eines carrirten Netzes nicht nur den Beweis, dass dies Verfahren drei Jahrhunderte älter sei, als moderne Ingenieure vermutheten, sondern auch die interessante Kunde, dass die grössten Meister der Baukunst dieses Verfahren nicht verschmähten.

Geben wir nun auch gerne zu, dass einige der hier erwähnten Punkte noch bestimmter aus später bekannt gewordenen Blättern hervorgehen (1), so wird man doch begreifen, dass die Freude, die wir am Auffinden dieses Blattes hatten, keine übertriebene war. Auch wenn die hier dargestellten Grundrisse nicht vollständig durchgeführt, einzelne noch unreife Theile in anderen Studien desselben Meisters vollkommener sind, so lernten wir hier zum ersten Male, dass der als der schönste gepriesene Grundriss Peruzzi's nur eine Wiederholung der Gedanken und Formen Bramante's sei. Endlich zeigte uns Bramante hier auf's handgreiflichste, dass er nicht nur in der Harmonie der Verhältnisse und in der Formenschönheit des Details, wie Alle zugeben, der erste sei, sondern dass er auch im Behandeln kolossaler Räume und Maasse, kurzum in der Composition im Grossen, von keinem übertroffen werde.

Unsere Ueberzeugung, diese Studie sei ein Werk Bramante's, wurde nach einander von zwei Seiten bezweifelt (2). Herr Redtenbacher hat jedoch seitdem in Folge neuer Beweise, die wir lieferten (3), seinen Standpunkt bereitwilligst aufgegeben. Herr Jovano-

(1) Wie z. B. die Autorschaft Bramante's für die Kuppelpfeiler aus Bl. 23, Fig. 1. Siehe Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 247.

(2) Zeitschrift für bild. Kunst, 1874, Heft 9-10. Rudolph Redtenbacher, Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom. — C. Jovanovits, Forschungen über den Bau der Peterskirche. Wien, 1877, p. 82-85.

(3) Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 248 ff.

Les conséquences directes de ce fait étaient décisives pour établir, d'une part, quelles étaient les parties de l'édifice dont Bramante était l'auteur, et pour décider, d'autre part, quel était le créateur de l'œuvre, Bramante ou Michel-Ange.

Dans cette étude mieux que dans aucune autre, nous nous sentons, pour ainsi dire, en présence de Bramante; non-seulement nous y constatons qu'il dessina la basilique constantinienne et la tribune de Rossellino comme des facteurs donnés, dont il fallait tenir compte, mais nous y trouvons encore les idées premières du maître, les différentes solutions qu'il leur donnait, et nous voyons comment il progressait dans son travail, en comptant les carrés du papier quadrillé, comment il fixait sur le papier telle idée, ou la remplaçait par telle autre.

Cette feuille nous permit également de remarquer, en passant, que l'emploi du papier quadrillé est de trois siècles plus ancien que ne le supposaient les ingénieurs modernes. Il est aussi très-intéressant de constater que les plus grands maîtres anciens ne dédaignaient pas cette manière de travailler.

Tout en convenant que la preuve de ces faits a été établie d'une manière encore plus frappante par plusieurs autres dessins (1) dont nous n'eûmes connaissence que plus tard, on comprendra, cependant, sans peine le plaisir légitime que nous dûmes éprouver en mettant la main sur ce document.

Quoique les plans dessinés ici ne soient qu'inachevés, quoique plusieurs détails que nous trouvons mieux étudiés dans d'autres dessins du maître n'y soient encore qu'à l'état d'ébauches, nous acquîmes pour la première fois la conviction que le plan tant vanté de Peruzzi n'est qu'une reproduction des idées de Bramante; Bramante nous montre ici non-seulement qu'il était le premier dans l'art de donner aux détails des formes harmonieuses et parfaitement belles, art que chacun lui reconnaissait du reste, mais qu'il n'avait pas de rival quand il s'agissait de grouper et de distribuer les espaces les plus vastes, en un mot, qu'il excellait dans la composition architecturale en grand.

Notre opinion sur l'authenticité de cette étude comme œuvre de Bramante fut contestée de deux côtés différents (2). M. Redtenbacher, toutefois, après que nous eûmes donné de nouvelles preuves, s'est bientôt rangé à notre manière de voir (3). M. Jovano-

(1) C'est ainsi, par exemple, qu'il ressort de la pl. 23, fig. 1, que les piliers de la coupole sont de Bramante.. Voir Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, p. 247.

(2) Zeitschrift für bild. Kunst, 1874, Livr. 9-10. Rudolph Redtenbacher, Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom. — C. Jovanovits, Forschungen über den Bau der Peterskirche. Wien, 1877, p. 82-85.

(3) Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 248.

vits dagegen glaubte noch die Ansicht Herrn Redtenbachers, hier eine Arbeit Peruzzi's zu sehen, hartnäckig vertheidigen zu müssen. Wir sind jedoch überzeugt, dass der blosse Anblick der Fig. 3 auf Bl. 15 auch ihn überzeugen muss, wenn dies nicht schon in Folge unserer Entgegnung (1) geschehen ist.

Das Blatt 9 giebt die reduzirte Gesammterscheinung der Zeichnungen in Fac-Simile. Das carrirte Netz ist von ziemlich blasser Bister-Farbe. Die Seiten des Quadrates stellen fünf römische Palmen vor (2); jedoch ist dies nicht mit der Maschine verfertigte Netz nicht überall von durchaus gleicher Grösse. Sicher ist, dass die Länge von drei Zwölftel Palmen (4 « diti ») 100 Palmen vorstellt, somit der Maassstab 1/300 ist.

Man sieht vor Allem drei über einander gezeichnete Grundrisse. Es sind diese :

1) Der alte von Constantin erbaute S. Peter, als Säulenbasilika; die Fassade und erste Säule des Schiffes fehlen. In den Oeffnungen der Seitenschiffe nach dem Kreuzschiffe sind je zwei Säulen angedeutet, die auf keinem anderen Grundrisse der alten Basilika vorkommen.

2) Die Anfänge des Neubaues der Peterskirche unter Nicolaus V. und Paul II. Auf Blatt 12 haben wir den äusseren Umriss mit RR...R'R'R'— bezeichnet; auf Blatt 45 zeigt die grüne Linie, von den nämlichen Buchstaben begleitet, die hintersten Theile dieser Anfänge, von denen schon früher die Rede war (3).

3) Der Entwurf Bramante's. Er zeigt mehrere Ideen in ihrem Entstehen oder den Versuch, dieselben auf das betreffende Bauwerk anzuwenden; es sind dies :

Nr. 34a.

Bl. 15. Fig. 1.

Vorderer rechter Kuppelpfeiler. Es ist der kleinste und scheint wie flüchtig aufgezeichnet, als ob seine allgemeine Andeutung als Anhalt genügt hätte. Die zwei anstossenden Pfeiler des Schiffes bilden zwei Arkaden, schmäler als dies in den meisten Entwürfen üblich ist. Wegen der Aehnlichkeit dieser Pfeiler mit jenen des Entwurfes B (Nr. 30, Bl. 3, 4) haben wir sie

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 124 ff.
(2) In Folge eines Druckfehlers steht in unseren Notizen, p. 5, 10 Palmen statt 5.
(3) Seite 130—436 ff.

vits, par contre, a cru devoir défendre avec ténacité l'idée émise par M. Redtenbacher qui attribuait ce plan à Peruzzi. Nous sommes, cependant, persuadés que, en jetant un simple coup d'œil sur la fig. 3, pl. 15, il se rangera à notre opinion si notre réplique n'a pas déjà produit ce résultat (1).

La planche 9 nous donne une réduction en facsimile de l'ensemble du dessin. Dans l'original, le réseau quadrillé est d'une teinte bistre assez pâle. Le côté des carrés représente 5 palmes romaines (2); mais, comme les carrés ne sont pas faits au moyen de la machine, ils ne sont pas exactement partout de la même dimension. Un point est, cependant, certain, c'est que les trois douzièmes d'une palme (4 « diti ») représentent comme longueur 100 palmes, ce qui fixe l'échelle à 1 : 300.

Nous remarquons d'abord les trois plans suivants, dessinés les uns au-dessus des autres :

1° L'ancienne église de Saint-Pierre, érigée par Constantin comme basilique à colonnes; la façade et la première colonne de la nef manquent. Les ouvertures par lesquelles les collatéraux débouchent dans les transepts contiennent chacune deux colonnes qui ne sont indiquées sur aucun autre plan de la basilique constantinienne.

2° Le commencement de la reconstruction de Saint-Pierre sous Nicolas V et Paul II. Dans la planche 12, nous avons indiqué le contour extérieur du plan par R R... R' R' R'; dans la planche 45, les traits verts avec les mêmes lettres indiquent les parties postérieures de ces commencements, dont nous avons déjà parlé (2).

3° Le projet de Bramante. Cette étude nous fait assister en quelque sorte à la naissance de plusieurs idées, ou bien nous montre la tentative faite pour les appliquer au monument que nous avons sous les yeux :

N° 34 a.

Pl. 15, Fig. 1.

Pilier de la coupole sur le devant à droite. C'est le plus petit pilier; il paraît avoir été dessiné avec une très-grande rapidité, simplement comme un point de repère. Les deux piliers contigus de la nef forment deux arcades dont la largeur est plus faible que celle qui existe dans la plupart des autres projets. Pour faciliter la comparaison entre ces piliers et ceux du

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 124 et suivantes.
(2) Dans nos Notices, il se trouve par erreur, p. 5, 10 palmes au lieu de 5.
(3) Page 130—136.

auf Bl. 15, Fig. 4, zum Vergleich über einander gezeichnet.

Der schraffirte Grundriss ist der des Entwurfes D (Nr. 34), der punktirte der des Entwurfes B (Nr. 30). Der blos geränderte Grundriss ist ein Theil der alten Basilika.

Die inneren Kuppelschrägen decken sich, die äusseren beinahe.

Aus allem diesem ist man berechtigt anzunehmen, der Entwurf B sei so zu sagen unmittelbar der Studie D vorausgegangen.

Nr. 34 *b*.

Bl. 15, Fig. 2.

Soll man annehmen, das Streben Bramante's, stärkere Kuppelpfeiler zu machen, habe ihn zuerst zu der den vorigen ähnlichsten Gestaltung geführt? In diesem Falle wäre der punktirte Pfeiler auf Bl. 15, Fig. 2, entstanden. Bedeutend kräftiger als der vorhergehende, zeigt er gekuppelte Pilaster einer Riesenordnung von 15 Pal. Durchmesser (die jetzige hat 12 Pal.). Diesen Pfeiler kann man ziemlich deutlich zwischen den Linien des vorderen linken Pfeilers verfolgen. Von letzterem durch eine Arkade von 70 Palmen Oeffnung getrennt, befindet sich der ähnlich bekleidete erste Pfeiler des Schiffes, schwerer erkenntlich unter der späteren Zeichnung; auf Bl. 11 ist er besser sichtbar. Statt der Nebenkuppeln quadratische Räume, wie auf Bl. 15, Fig. 6, jedoch ohne die Säulen in den Ecken.

Auch in diesem Falle sieht man, dass Bramante sich Rechenschaft geben wollte, wie allenfalls ein Langhaus sich aus den maassgebenden Theilen des Centralbaues entwickeln liesse.

Nr. 34 *c*.

Bl. 53, Fig. 4. Rückseite von Nr. 19. (Original-Gr. — K F. — Not. Nr. 26 *bis*. — Jov. 14.)

Ehe wir zur nächsten Variante übergehen, wollen wir an diese Skizze erinnern. Im Originale sind die hier punktirten Linien blos mit dem Bleistifte hinge-

projet B (n° 30 Pl. 3, 4,) qui ont avec eux une certaine analogie, nous les avons dessinés, l'un au-dessus de l'autre, sur la planche 15, fig. 4.

Le plan indiqué avec des hachures est celui du projet D (n° 34), le plan pointillé reproduit le plan du projet B (n° 30); le plan qui ne présente qu'un simple contour nous donne un fragment de la basilique constantinienne.

Les pans coupés intérieurs des piliers de la coupole se recouvrent, tandis que ceux tournés vers les coupoles secondaires présentent quelques différences.

En conséquence, nous sommes en droit de supposer que l'étude D a été faite immédiatement après le projet B.

N° 34 *b*.

Pl. 15, fig. 2.

Faut-il admettre que l'idée bien arrêtée, qu'avait Bramante de donner plus de force aux piliers de la coupole, l'ait conduit à adopter, en premier lieu, la forme qui se rapprochait le plus des piliers ci-dessus? Si cette hypothèse était juste, nous la verrions réalisée dans le pilier pointillé de la fig. 2, pl. 15. En effet, ce pilier, d'un développement beaucoup plus considérable que le pilier primitif, présente une décoration de pilastres accouplés, d'un ordre gigantesque, ayant 15 palmes de diamètre (l'ordre actuel a 12 palmes). Avec un peu d'attention, il est facile d'en suivre les contours entre les lignes du pilier antérieur à gauche. Le premier pilier de la nef était revêtu de la même manière, ainsi que l'on peut le reconnaître, bien qu'avec une certaine difficulté sous la forme postérieure en date du même pilier. Il est séparé du pilier de la coupole que nous venons de mentionner par une arcade de 70 palmes d'ouverture. Il est plus facilement reconnaissable sur la pl. 11. Au lieu de coupoles latérales, il y a de grandes salles carrées comme dans la pl. 15, fig. 6., mais sans colonnes dans les angles.

Nous voyons encore ici que Bramante cherchait à se rendre compte du moyen que l'on pourrait employer éventuellement pour ajouter à l'édifice un pied de croix d'après les données de la partie centrale de l'édifice.

N° 34 *c*.

Pl. 53, fig. 4. Verso du n° 19. (Gr. de l'original. — K F. — Not. n° 26 *bis*. — Jov. 14 v.)

Nous croyons qu'il convient de décrire ici cette figure, avant d'examiner la variante suivante. Dans l'original, les lignes que nous avons pointillées sont

worfen. Nach der Gestalt der Kuppelpfeiler scheint sie zu den Reduktionsstudien der Gruppe IX zu gehören. Wegen der Apsidenbildung mittelst Säulen haben wir sie schon bei Nr. 23 erwähnt und reihen sie hier an, weil dieselbe Bildung in der Variante Nr. 34*d* vorkommt.

Nr. 34*d*.

Bl. 15, Fig. 2.

Den Versuch einer anderen Lösung haben wir in den schraffirten Theilen der Fig. 2, Bl. 15, dargestellt; in der Fig. 1 desselben Blattes, im halben Maassstabe, den ganzen Grundriss nach dieser Angabe ergänzt.

Diese Composition ist besonders beim Anschluss an das linke Kreuzschiff sichtbar, wo die Säulen der Apsis auf den ersten Blick einen grösseren Durchmesser als 10 Palmen zu haben scheinen. Die in der linken Chorarkade stehenden Säulen haben aber sicher diese Stärke, die Halbsäulen im linken Seitenschiffe ebenfalls; und gerade an diese Bildung schliesst sich der Apsidenschluss, durch freistehende Säulen gebildet, in meist organischer Weise an.

Bei diesem Grundrisse (Fig. 1) mochten die äusseren Pfeiler der Arkaden in den Kreuzarmen Bramante nicht nur etwas schwach, sondern auch mit dem inneren, d. h. dem Kuppelpfeiler, unsymetrisch geschienen haben. Siehe eine ähnliche Apsidenbildung mit Säulen in Nr. 34*c* (Bl. 53, Fig. 4).

Nr. 34*e*.

Bl. 12.

Diese nächstfolgende Lösung ist in zwei Varianten zu sehen, die wir auf Bl. 12 in's Reine gezeichnet haben.

In der vorhergehenden Anordnung waren die Kuppelpfeiler schon besonders stark geworden. Diese Stärke behält nun Bramante bei, bekleidet aber seine Pfeiler wieder mit der Ordnung von 15 Palmen Durchmesser, deren Vorsprung 1/3 ist (dieser Vorsprung beträgt jetzt nur 1/6), wie in Nr. 34*a*. Der Apsidenschluss zeigt, statt Säulen, Pfeiler mit blos 10 Palmen breiten Pilastern bekleidet, woraus hervorgeht, dass hier zwei Ordnungen über einander, folglich auch obere Umgänge anzunehmen sind (Bl. 13).

Mit dieser Bildung sind auch die in den Arkaden

tracées simplement au crayon. A ne juger que par la forme des piliers de la coupole, on serait tenté de ranger cette esquisse parmi les essais de réduction du groupe IX; mais, comme la formation des absides est obtenue au moyen de colonnes, circonstance que nous avons déjà mentionnée à l'occasion du n° 23, et comme la même disposition se rencontre dans la variante n° 34*d*, nous préférons la classer ici.

N° 34*d*.

Pl. 15, fig. 2.

Dans les parties hachées de la fig. 2, pl. 15, nous avons représenté une autre des solutions tentées par Bramante, et, dans la fig. 1 de cette même planche, nous avons complété le plan d'ensemble suivant la même donnée.

Cette composition est particulièrement apparente dans la partie de l'édifice qui se relie au bras gauche de la croix, là où les colonnes de l'abside paraissent avoir un diamètre supérieur à 10 palmes. Les colonnes de l'arcade gauche du chœur ont en tout cas ce diamètre; il en est de même des demi-colonnes de gauche dans la nef, et c'est précisément à ce parti que se rattache le plus naturellement la disposition des absides formées par des colonnes isolées.

Dans ce plan (fig. 1), les piliers extérieurs des arcades appartenant aux bras de la croix auront paru trop faibles à Bramante; d'ailleurs, il n'y aurait pas eu de symétrie entre eux et les piliers de la coupole.

Voir la disposition analogue d'une abside avec colonnes dans le n° 34*c* (pl. 53, fig. 4).

N° 34*e*.

Pl. 12.

Nous avons mis au net dans la pl. 12 deux variantes de cette disposition, qui devait former la suite logique des autres.

Dans la disposition précédente, les piliers de la coupole avaient déjà une force considérable, et Bramante leur conserve ces dimensions, tout en revêtant de nouveau les piliers d'un ordre de 15 palmes de diamètre, dont la saillie a un tiers du même diamètre (actuellement cette saillie n'est que de 1/6, comme dans le n° 34*a*). — Le rond-point de l'abside nous montre, au lieu de colonnes, des piliers revêtus de pilastres qui n'ont que 10 palmes de largeur. Nous concluons de ce fait que l'on peut admettre ici deux ordres superposés avec un pourtour supérieur (pl. 13).

Nous devons aussi rattacher à cette disposition les

der Kreuzarme stehenden 10 Palmen starken Säulen in Verbindung zu bringen.

Die von uns versuchte Angabe einer äusseren Gliederung schliesst sich an jene der Nr. 53 (Bl. 18, Fig. 2), Nr. 104 (Bl. 30) und Nr. 102 (Bl. 35, Fig. 4) an.

Erste Variante. Untere Hälfte von Bl. 12. Die Leibung der Arkaden nach den Kreuzarmen zu ist 15 Palmen breit, während sie die nach den Nebenkuppeln zu nur 10 Palmen hat, so dass nur zwischen diesen Säulen stehen können, welche, den Nebenkuppeln angehörend, dieselben von den Seitenschiffen trennen.

Zweite Variante. Die Säulen stehen auch in der Arkade nach den Kreuzarmen zu; es hat dies die gleiche Bildung der Leibungen zur Folge und eine Verkleinerung der Nischen, auf welche die Umgänge münden von 45 auf 40 Palmen (jetzige Breite); eine Verschiebung der Axen der Umgänge nach innen zu, und eine kleine Schwächung der Pfeiler, die sie von den Apsiden trennen.

In beiden Varianten sind an den Schrägen der Kuppelpfeiler freistehende Säulen der grossen Ordnung angegeben, eine Anordnung auf die wir am Ende dieser Gruppe unter der Ueberschrift : « *Der Säulenkranz um den Altar unter der Kuppel* » zurückkommen werden. Ihre Entfernung von einander ist grösser auf der ersten Variante als auf der zweiten.

Dritte Variante. Diese ist blos in der Bildung des hinteren rechten Kuppelpfeilers ersichtlich, wo nämlich die grossen Pilaster nicht die Ecken der Kuppelpfeiler an ihrer schrägen Fläche bilden, sondern an dieser Stelle gebrochene Pilaster der kleinen 10 Palmen breiten Ordnung vorkommen. Die Schrägen der Kuppelpfeiler hätten somit dieselbe zweistöckige Gliederung erhalten, wie die Apsiden, und hätten ausgesehen als ob sie zwischen die grossen Pilaster eingeschoben wären. Es ist dies die Anordnung, die wir auf Bl. 13 gezeigt haben. Wir glauben wenigstens nicht, dass diese Gliederung blos eine scheinbare, aus der Durchschneidung der Linien zweier über einander gezeichneten Gestalten dieses Kuppelpfeilers entstandene Täuschung sei.

Die Vorderflucht der Pilaster an der hinteren Mauer im Kreuzschiff ist genau an der Stelle wo dieselbe sich im jetzigen Baue erhebt.

Berichtigung. Die Mauerstärke der Apsis Rossellino's in der Axe ist 30 Palmen wie die Zahl angiebt; wir haben sie irrthümlich 35 Palmen stark gezeichnet. Der innere Punkt ist der richtige.

colonnes de 10 palmes qui se trouvent dans les arcades des bras de la croix.

L'essai que nous donnons ici d'une architecture extérieure rappelle les dessins du n° 53 (pl. 18, fig. 2), n° 104 (pl. 30) et n° 102 (pl. 35, fig. 4).

Première variante. Moitié inférieure de la pl. 12.

La profondeur du tableau des arcades, qui est de 15 palmes du côté du bras de la croix, n'est plus que de 10 palmes du côté des coupoles latérales, de sorte que c'est seulement dans le voisinage de celles-ci que peuvent se trouver des colonnes. Les colonnes font partie des coupoles latérales et les séparent des bas-côtés

Seconde variante. Ici les colonnes se trouvent également sous l'arcade qui regarde la nef, ce qui donne la même profondeur aux tableaux, en diminuant la largeur des niches contre lesquelles viennent aboutir les pourtours. Ces niches ont, au lieu de 45, une largeur de 40 palmes, largeur actuelle. Cette disposition avait pour résultat de reporter vers l'intérieur l'axe des pourtours en donnant des dimensions plus faibles aux piliers qui les séparent des absides.

Dans ces deux variantes, nous trouvons des colonnes isolées, de l'ordre principal, devant les pans coupés des piliers de la coupole. Nous reviendrons, du reste, sur cette disposition dans un paragraphe spécial placé à la fin de ce groupe et intitulé : « *La colonnade circulaire autour de l'autel, sous la coupole.* » Dans la première des deux variantes que nous venons d'examiner, l'entre-colonnement est plus grand que dans la seconde.

Troisième variante. Cette variante ne se rapporte qu'à la disposition du pilier postérieur de droite de la coupole. Ici, nous voyons que les angles du pilier et du pan coupé ne sont plus formés par des pilastres du grand ordre, mais par des pilastres du petit ordre de 10 palmes. Les pans coupés des piliers auraient donc eu, de même que les absides, une double ordonnance, et ils devaient paraître comme intercalés entre les grands pilastres.

Nous avons rendu cette disposition architectonique dans la pl. 13. Nous ne croyons pas en tout cas qu'elle ne soit qu'apparente, et que, si elle frappe ici nos yeux, c'est seulement parce que le dessin de ce pilier présente deux formes d'architecture dont les lignes se coupent entre elles.

Le nu des pilastres du mur postérieur, dans le transept de l'édifice actuel, s'élève exactement sur l'emplacement du nu de l'étude D.

Rectification. L'épaisseur des murs dans l'axe de l'abside de Rossellino est de 30 palmes comme la cote l'indique, et non de 35 ainsi que nous l'avons dessiné par erreur. C'est le point intérieur qui est juste.

Maasse und Verhältnisse des Grundrisses D.

Schon in unseren Notizen gaben wir die Hauptmaasse dieses Grundrisses an. Wir machten ebenfalls auf das Verhältniss von 1 : 2 aufmerksam, welches fast durchweg da vorkommt wo zwei Räume zu einander in Beziehung stehen. Wir haben auf Bl. 12 (Nr. 34 *d*) mit punktirten Kreisen die Entstehung dieser Verhältnisse, aus einer Art Multiplication eines Grundmaasses, andeuten wollen. Wir behalten uns vor, bei einem späteren Anlasse über diese Frage der theoretischen oder idealen Verhältnisse der Bauwerke Bramante's in zusammenhängender Weise zu sprechen, und beschränken uns hier auf folgende Angaben:

A. Lichte Breite der Kuppelarkade	100	1 : 2	2×50
B. Durchmesser der Kuppel .	200		4×50
C. Höhe der Kuppel . . . (1)	400+*x*	1 : 2	8×50
A. Breite der Kreuzarme (Kuppelarkade)	100	1 : 2	2×50
D. Länge der Kreuzarme . . .	200		4×50
A. Breite der Kreuzarme . . .	100	1 : 2	2×50
E. Breite der Kreuzumgänge .	50		1×50
A. Breite der Kreuzarme . . .	100	1 : 2	2×50
F. Höhe der Kreuzarme . . .	200+*x*		4×50
B. Durchmesser der Kuppel .	200	1 : 2	4×50
G. Durchmesser der Nebenkuppeln	100		2×50
H. Durchmesser der Nebenkuppelapsiden	50	1 : 2	1×50
B. Durchmesser der Kuppel .	200	1 : 2	4×50
I. Tiefe der Kuppelpfeiler . .	100		2×50
Q. Summa der inneren und äusseren Mauerstärken der Apsiden	50	1 : 2	1×50
A. Breite der Apsiden	100		2×50
K. Tiefe der Portiken der Nebenkuppeln	50	1 : 2	1×50
L. Breite der Portiken der Nebenkuppeln	100		2×50
M. Seite der Thürme	100	1 : 2	2×50
N. Innerer Raum der Thürme	50		1×50
O. Treppen, hohler Raum . .	20	1 : 2	50/2,5
P. Treppen, Kern	10		50/5

(1) *x*, Coefficient, der etwa der Summe der von den Gesimsvorsprüngen verdeckten Theile gleichkommt. Er ist gleich der Summe der Gesimsvorsprünge.

Mesures et proportions du plan D.

Nous avons déjà donné dans nos Notices les mesures générales de ce plan, tout en faisant remarquer le rapport de 1 à 2, qui se retrouve presque invariablement là où deux espaces sont en relation l'un avec l'autre.

Dans la pl. 12 (n° 34 *d*), nous avons cherché à représenter, au moyen de cercles pointillés, ces rapports dérivés d'une mesure fondamentale unique. Nous nous réservons d'approfondir plus tard la question des proportions théoriques ou idéales dans les œuvres de Bramante; pour le moment, nous nous bornons à indiquer les mesures suivantes:

A. Largeur dans-œuvre des arcades de la coupole . . .	100	1 : 2	2×50
B. Diamètre de la coupole . .	200		4×50
C. Hauteur de la coupole . (1)	400+*x*	1 : 2	8×50
A. Largeur des bras de la croix (arcades de la coupole). . .	100	1 : 2	2×50
D. Long^r des bras de la croix.	200		4×50
A. Largeur des bras de la croix	100	1 : 2	2×50
E. Largeur des pourtours de la croix.	50		1×50
A. Largeur des bras de la croix	100	1 : 2	2×50
F. Hauteur des bras de la croix	200+*x*		4×50
B. Diamètre de la coupole . .	200	1 : 2	4×50
G. Diamètre des coupoles latérales.	100		2×50
H. Diamètre des absides des coupoles latérales	50	1 : 2	1×50
B. Diamètre de la coupole . .	200	1 : 2	4×50
I. Profondeur des piliers de la coupole	100		2×50
Q. Somme des épaisseurs des murs intérieurs et extérieurs des absides	50	1 : 2	1×50
A. Largeur des absides	100		2×50
K. Profondeur des portiques des coupoles latérales . . .	50	1 : 2	1×50
L. Largeur des portiques des coupoles latérales	100		2×50
M. Côté des tours.	100	1 : 2	2×50
N. Intérieur des tours	50		1×50
O. Cages des escaliers.	20	1 : 2	50/2,5
P. Noyau des escaliers	10		50/5

(1) *x*, Coefficient équivalent à la somme des hauteurs cachées à la vue par la saillie des corniches et égal à la somme des saillies de ces corniches.

Q. Innere Länge des Kreuzschiffes (alte Basilika) . . .	400		8×50
		1 : 2	
R. Aeussere Länge des Kreuzschiffes, Studie D	800		16×50
		1 : 2	
S. Innere Länge des Schiffes, alte Basilika	400		8×50

T. Apsis der alten Basilika, Breite 80
A. Apsis der alten Basilika, Studie D, Breite 100
T : Q = 1 : 5 Alte Basilika.
A : R = 1 : 10 Studie D.

Alle diese Abmessungen der sichtbaren Räume sind somit Multiplicatoren der Zahl 50, und fussen auf das Decimalsystem. Wie absichtlich ist auch das Duodecimalsystem durch einige Grössen vertreten.

T. Lichte Breite der Nebenarkaden. . 60 = 2×30 = 5×12 = 4×15

U. Breite der Pilaster 15 = 30/2 = 5×3
V. Aeussere Breite des Schiffes (Mittelbau 270 = 9×30

In der heutigen Basilika haben wir :

Lichte Breite der Nebenarkaden 60 = 5×12 = 10×6

Breite der Pilaster. 12 = 1×12 = 2×6

Es lag Bramante viel daran, die Breite der Pilaster in ein einfaches Verhältniss zur Breite der Arkade, mit welcher sie *die rhythmische Travée bilden,* zu bringen. Mit der Breite von 60 Palmen war die Arkade zugleich durch 10 und durch 12 theilbar.

Zur Vervollständigung einiger Punkte der Studie D, verweisen wir auf die Beschreibung der « *Interpolirten Grundrisse* » am Ende dieser Gruppe.

Gründe wesshalb diese Studie nur von Bramante sein kann.

Nr. 34 *f*.

Bl. 15, Fig. 3.

Diese Figur allein genügt um unsere Behauptung zu beweisen.

Q. Long[r] intérieure du transept (basilique constantinienne).	400		8×50
		1 : 2	
R. Long[r] extérieure du transept, étude D.	800		16×50
		1 : 2	
S. Long[r] intérieure de la nef (basilique constantinienne).	400		8×50

T. Largeur de l'abside (basilique constantinienne 80
A. Largeur de l'abside, étude D 100

T : Q = 1 : 5 (basilique constantinienne).
A : R = 1 : 10, étude D.

Toutes les mesures des espaces visibles sont donc des multiples du nombre 50, ce qui nous conduit au système décimal. Nous voyons aussi dans quelques mesures une application du système duodécimal qui semble voulue.

T. Largeur dans-œuvre des arcades latérales 60 = 2×30 = 5×12 = 4×15.
U. Largeur des pilastres 15 = 30/2 = 5×3.
V. Larg[r] extérieure de la nef (partie centrale de l'édifice). 270 = 9×30.

Dans la basilique actuelle, nous avons :

Largeur dans-œuvre des arcades latérales 60 = 5×12 = 10×6
Largeur des pilastres 12 = 1×12 = 2×6

Il importait beaucoup à Bramante d'adopter pour la largeur des pilastres une mesure qui fût dans un rapport simple avec la largeur des arcades, ces deux largeurs étant les éléments principaux de *la travée rhythmique*. Avec une largeur de 60 palmes, l'arcade pouvait se diviser indifféremment par 10 ou par 12. Pour compléter divers points de l'étude D, nous renvoyons le lecteur à la description des « *plans interpolés* » à la fin de ce groupe.

Des raisons qui nous font admettre que cette étude ne peut être que de Bramante.

N° 34 *f*.

Pl. 15, fig. 3.

Cette seule figure est suffisante pour prouver notre dire.

Nachdem Bramante die Theile der Basilika, die wir hier schraffirt haben, ausgeführt hatte, konnte es keinem Menschen einfallen, für S. Peter die auf Nr. 34 (Bl. 9) enthaltenen Vorschläge zu machen. Wir haben diese nach der oberen Variante von Bl. 12 (Nr. 34 *d*) im Umriss angegeben. Ehe ein solcher Gedanke entstehen konnte, hätte man sich entschliessen müssen die in acht Jahren von Bramante vollbrachte Riesenarbeit abzutragen und von vorne wieder anzufangen.

Die zahlreichen Varianten dieser Studie verkörpern zu sehr den lebendigen Ausdruck, das Wesen der Bramante'schen Architektur, besonders in ihrer Anwendung auf S. Peter, als dass der Autor dieser Arbeit unter etwaigen Concurrenten Bramante's gesucht werden dürfte. Ist die Studie auch in allen Theilen unfertig, so kann man getrost sagen : das konnte gar kein anderer als Bramante machen! Wem dies, nach Ansicht unseres Bandes nicht genügt, müssen wir einfach auf das Studium der Zeitgenossen Bramante's und ihrer Werke verweisen.

Rückseite : Siehe Nrn. 34 *g* und 34 *h*.

Nr. 34 *g*.

Fig. 18, in diesem Textbande.

Auf der Rückseite der Studie D (Nr. 34) befinden sich mehrere flüchtige Skizzen von Gewölbestudien in Perspektive : Kreuzgewölbe auf quadratischen Pfeilern; Eindringen einer Lunette in ein Tonnengewölbe, ein Kreuzgewölbe bildend; zwei kleine Skizzen, auf die Nebenkuppeln bezüglich, aber zu unbestimmt um eine Abbildung hier zu lohnen.

Dafür geben wir unter Nr. 34 *g* einen Umriss für den äusseren Aufbau.

Die Figur zeigt ein Quadrat, aus welchem in den Axen, die Apsiden der Kreuzarme allein hervortreten, und zwar ohne Umgänge.

In der Mitte erhebt sich, durch vier Eckthürmchen scharf betont, der quadratische Unterbau der Kuppel. Siehe Nr. 34 *h*.

Nr. 34 *h*.

Fig. 18, in diesem Textbande.

Die Figur befindet sich auf demselben Blatt, neben der Nr. 34 *g*, und zeigt gewiss den Grundriss der unter dieser Nummer beschriebenen Kuppel.

Die hier gedachte Anordnung scheint eher auf

Après que Bramante eut exécuté les parties de la basilique que nous avons pointillées ici, il ne pouvait venir à l'idée de personne de faire le projet pour Saint-Pierre mentionné dans le n° 34, pl. 9. Nous avons donné un contour de ce projet d'après la variante supérieure de la pl. 12 (n° 34 *d*). Il eût fallu démolir de fond en comble, pour le recommencer entièrement, le travail énorme que Bramante avait mis huit années à exécuter.

Les nombreuses variantes de cette étude reflètent trop bien le génie de Bramante en architecture et surtout ses conceptions relatives à Saint-Pierre, pour que ce travail puisse être jamais attribué à l'un des concurrents du maître. Si peu achevée que soit l'œuvre dans ses détails, nous pouvons, cependant, dire avec confiance : nul autre que Bramante n'a pu faire ceci. Si, après la publication de notre album, il se rencontrait encore quelque incrédule, nous ne saurions que le renvoyer à l'étude attentive des œuvres exécutées par les contemporains de Bramante.

Verso : voir les nos 34 *g* et 34 *h*.

N° 34 *g*.

Fig. 18, de ce volume de texte.

Au verso de l'étude D, (n° 34) se trouvent plusieurs esquisses rapides représentant des études de voûtes, en perspective :

Voûte d'arête sur piliers carrés, pénétration d'une lunette dans une voûte en berceau formant voûte d'arête; enfin, deux petites esquisses relatives aux coupoles latérales, que nous n'avons pas cru devoir reproduire ici, vu leur peu d'importance..

Nous donnons, par contre, dans le n° 34 *g*, un croquis de la silhouette extérieure du monument.

L'édifice a la forme d'un carré, dans les axes duquel les absides des bras de la croix, sans pourtours, seules font saillies.

Au centre s'élève la base carrée de la coupole, base qui est fortement accusée à l'extérieur par quatre petites tours en guise de pinacles, aux angles. Voir le n° 34, h.

N° 34 *h*.

Fig. 18, dans ce volume de texte.

Cette figure se trouve sur la même feuille et à côté du n° 34 *g*, et nous montre, selon toute apparence, un plan pour la base de la coupole que nous venons de décrire.

La disposition adoptée ici semble se rattacher au

Nr. 23 (Bl. 6, Fig. 1, und Bl. 15, Fig. 5) zu passen, als auf Nr. 34. — Wir machen auf die spitzen Helme der Laterne und der Eckthürmchen aufmerksam. Letztere dürften als Bekrönung der Stiegen in den Kuppelpfeilern nicht nur aus künstlerischen Rücksichten veranlasst sein.

Nr. 35.

Bl. 13.

Versuch einen Durchschnitt für die Studie D wiederherzustellen.

Wir haben hierzu die obere Variante, dargestellt auf Bl. 12, gewählt, jedoch für die Kuppelpfeiler die dritte Variante, welche keine freistehenden Riesensäulen zugelassen hätte (1).

Für die Höhenmaasse der Kreuzarme mussten wir uns an die von Bramante ausgeführten anlehnen. Die Oeffnung der Kuppelbögen von 100 Palmen gestattete keine grössere Höhe als 220 Palmen zu geben. (Das im Grundriss herrschende Verhältniss von 1 : 2, vermehrt durch den Coefficienten x, welcher der Summe der Gesimsvorsprünge gleich ist). Wir haben die innere Ordnung dorisch angenommen, weil die obige Höhe eine korinthische nicht gestattet hätte, deren Capitelle ausserdem, bei einem Durchmesser von 15 Palmen für die hier gegebenen Oeffnungen der verschiedenen Arkaden schwerlich mehr gut gewirkt, oder keine Piedestale gestattet hätten. In den von S. Peter mehr oder weniger beeinflussten Kirchen von Todi, Macereto, in der Madona del Biagio bei Montepulciano, sind die Kuppelpilaster auch dorisch.

Die in den Arkaden der Kreuzarme stehenden Säulen bezweckten wohl das mittlere Gebälk der Apsiden ununterbrochen durch den ganzen Bau zu führen und den Maassstab der grossen Ordnung verständlicher zu machen.

Die in solcher Grösse leer wirkenden Flächen der Piedestale sind nach den Vorbildern in Como, und in der Santa Casa in Loreto mit reichen Füllungen gegliedert, die Pfeiler der Apsiden mit Bändern wie sie Bramante liebte (siehe Cancelleria und S. Lorenzo in Damaso); die Cassettirung ist so zu sagen die

(1) Wir behalten uns vor, im zweiten Bande ein Beispiel letzterer Anordnung mitzutheilen.

n° 23 (pl 6. fig. 1 et pl. 15, fig. 5 plutôt qu'au n° 34. Nous attirons l'attention sur les épis d'amortissement de la lanterne, et des tourillons d'angles. Ces derniers, qui forment le couronnement des escaliers pratiqués dans les piliers de la coupole, ne doivent peut-être pas leur existence à des considérations exclusivement artistiques.

N° 35.

Pl. 13.

Essai de restitution d'une coupe pour l'étude D.

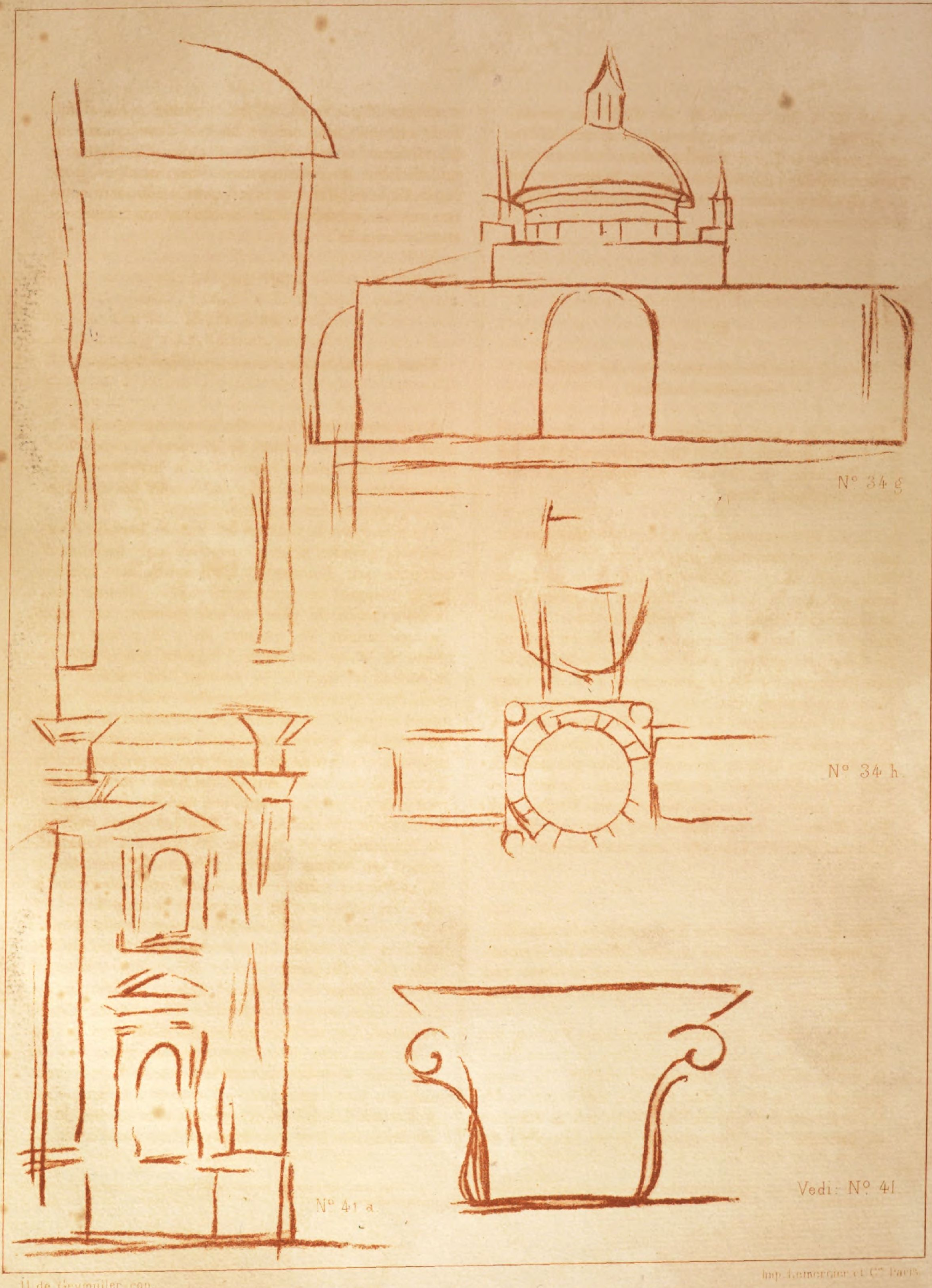
Nous avons choisi à cet effet la variante figurée dans la pl. 12. Pour les piliers de la coupole cependant, nous nous en sommes rapporté à la troisième variante, parce que celle-ci excluait l'emploi des colonnes isolées, appartenant au grand ordre (1).

Pour les cotes de hauteur des bras de la croix, nous avons dû prendre celles des parties correspondantes exécutées par Bramante. L'ouverture des arcades de la coupole ne permettait pas de donner une hauteur totale de plus de 220 palmes, car cette mesure résulte du rapport de 1 à 2 que nous trouvons dans les plans, rapport augmenté du coefficient x égal à la somme des saillies des corniches. Quant à l'ordonnance intérieure, nous avons employé l'ordre dorique, parce que la hauteur sus-indiquée ne permettait pas de développer un ordre corinthien, à moins de supprimer les piédestaux, et parce que des chapiteaux corinthiens ayant un diamètre de 15 palmes n'auraient pas été en harmonie avec l'ouverture des arcades. Dans les églises de Todi, de Macereto, de la Madonna del Biagio à Montepulciano, qui toutes sont plus ou moins inspirées de Saint-Pierre, nous voyons que l'ordre dorique a aussi été suivi pour les pilastres de la coupole.

Les colonnes qui se trouvent placées dans les arcades des bras de la croix avaient sans doute pour but de faire régner l'entablement inférieur des absides sans interruption autour de l'intérieur de tout l'édifice, ce qui faisait aussi mieux comprendre l'échelle de l'ordre principal. Les surfaces planes des piédestaux qui auraient paru trop nues dans cette dimension ont été richement décorées suivant le système d'ornementation que nous remarquons à Come et à la Santa-Casa de Loreto. Les piliers des absides sont décorés de ces bandeaux aux fines moulures que Bramante affection-

(1) Nous nous réservons de montrer cette dernière ordonnance dans notre second volume.

Fig. 18



H. de Geymuller cop. Imp. Lemercier et Cie Paris

BRAMANTE

jetzige. Für die Kuppel haben wir die von Serlio abgebildete gewählt und sie wegen des grösseren Durchmessers im Verhältniss von 180 zu 200 vergrössert, die Höhen der äusseren und inneren Ordnungen jedoch beibehalten. Der Scheitel der Kuppelarkade ist genau in der halben Höhe des Scheitels der Kuppel.

Beleuchtung. Wir haben gesehen, dass für die Kreuzarme nach dem Vorbilde der heutigen das Anbringen von Fenstern zwischen der Kuppel und den Apsiden nicht erwünscht wäre.

Für die Apsiden haben wir die Wirkung derjenigen von S. Lorenzo in Mailand zum Vorbilde gewählt, da, wie wir sahen, Bramante diese Kirche sehr bewunderte. Untere verhältnissmässig dunkel gehaltene Umgänge geben dem Baue den Anschein der Festigkeit, ein möglichst heller oberer Umgang verleiht ihm Leichtigkeit und Weihe. Die Stützen stehen dann unten hell, oben dunkel vom Hintergrunde ab. Bedenkt man, dass jetzt in S. Peter die keineswegs befriedigenden quadratischen Fenster Michel Angelo's in den Apsisgewölben zum Theil verhängt werden müssen und, nach unserer Ansicht, ein Uebermaass von blendendem Lichte einsenden, so glauben wir, trotz des bekannten Auftrittes zwischen Michel Angelo und der Baubehörde (1), dass an dieser Stelle Fenster überhaupt überflüssig sind, besonders wenn eine Halblaterne, wie sie Bramante wollte, sanftes Licht einlässt. Die Einheit der Gewölbe in den Apsiden, der ruhige Abschluss, gewinnt dann sehr (Siehe Bl. 14). Trotzdem haben wir an dieser Stelle Rundfenster angewandt, um zu zeigen dass durch sie die Zeichnung der Cassettirung viel weniger gestört wird als durch die subjektive unorganische Anordnung Michel Angelo's. (Ein annäherndes Vorbild für die Verbindung solcher Fenster mit den Cassetten ist im Chor von S. M. del Popolo in Rom, und in der älteren achteckigen Kapelle am linken Kreuzschiff des Domes von Mantua zu sehen.) An der rechten Seite des unteren Umgangs haben wir gleichfalls gezeigt, wie derselbe mittelst Rundfenster (siehe Bl. 33) beleuchtet werden könnte, falls das Einlassen von Licht für durchaus nothwendig erachtet werden sollte.

Figurliche Dekoration. Wir haben getrachtet, im *ganzen Raume* eine einheitlich wirkende Figurengrösse anzunehmen, und zwar die von Statuen, welche zu den unteren Nischen gut passen würden, d. h. etwa doppelte Lebensgrösse. Dieser Maassstab gestattete in

(1) Vasari, Vita di Michelangiolo, p. 238.

nait particulièrement. (Voir la Cancelleria et San-Lorenzo in Damaso.) Dans la voûte, nous voyons à peu près la reproduction des caissons actuels. Pour la coupole, nous avons pris comme modèle celle de Serlio, en augmentant cependant le diamètre dans le rapport de 180 à 200, mais en conservant la hauteur des ordres, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Le sommet de l'arcade de la coupole a exactement la moitié de la hauteur de celle-ci.

Éclairage. Nous avons vu, d'après l'exemple que nous fournit la basilique actuelle, que des fenêtres placées entre la coupole et les absides ne seraient pas d'un heureux effet.

Quant aux absides, nous avons cherché à reproduire l'effet que font celles de San-Lorenzo à Milan. Les ouvertures des pourtours inférieurs, avec leur obscurité relative, donnent à cette partie de l'édifice une apparence de fermeté, tandis que les pourtours supérieurs, en pleine lumière, acquièrent une grande légèreté et impriment à l'ensemble un certain caractère solennel. Les piliers d'en bas se détachent en clair sur le fond sombre, ceux de l'étage supérieur en foncé sur le fond clair. Nous ne croyons pas que des fenêtres dans les voûtes des absides soient nécessaires, surtout quand une douce lumière arrive par une demi-lanterne, comme le voulait Bramante. Si l'on se rappelle les malencontreuses fenêtres carrées de Michel-Ange, tellement éblouissantes qu'il faut souvent les fermer par des rideaux, on ne pourra que nous donner raison, en dépit de la fameuse scène entre Michel-Ange et la commistion des travaux de Saint-Pierre (1). Avec la disposition que nous indiquons, la terminaison des absides devient plus tranquille, l'unité des voûtes y gagne aussi beaucoup. (Voyez pl. 14.) Néanmoins nous avons adopté ici des fenêtres circulaires qui nuisent bien moins au dessin des caissons que ne le fait la conception arbitraire de Michel-Ange. Pour voir comment il est possible de combiner heureusement des fenêtres avec des caissons, il suffit de regarder le chœur de S. M. del Popolo et l'ancienne chapelle octogone qui se trouve dans le transept gauche de la cathédrale de Mantoue. Nous avons également donné des fenêtres de forme circulaire au pourtour inférieur de droite, afin qu'on pût se rendre compte de l'effet produit par cet éclairage, dans le cas où l'on jugerait des fenêtres absolument nécessaires.

De l'échelle des figures décoratives. Nous avons cherché à obtenir l'impression d'une unité de mesure pour toutes les figures à l'intérieur de l'édifice; cette unité, nous la choisissons dans les proportions des statues. Nous supposons que ces statues avaient le double

(1) Vasari, Vita di Michelangiolo, p. 238.

den Rundfeldern der grossen Zwickel, statt einer einzigen Figur, mehrere anzubringen; wodurch der Bau wohl grösser geschienen hätte. Allerdings haben die Kreise in den Zwickeln der Kuppel von S. Maria presso S. Satiro in Mailand, die unter Bramante's Aufsicht ausgeführt worden sein müssen, jeder auch nur eine Figur. Aber dort gestattete der kleine Maassstab des Baues nicht mehr als eine anzubringen. Wir wollen nicht behaupten, dass die Figuren an dieser Stelle in S. Peter nicht vielleicht etwas vergrössert werden müssten, jedoch nur so viel als für ihre Entfernung nöthig, um zu den dem Beschauer näher stehenden Figuren in ein harmonisches Verhältniss zu treten. Unser Decorationsversuch bezweckt nur, die Aufmerksamkeit auf einige der jetzt vorhandenen Fehler zu lenken und auf Beispiele zu deuten, die möglicher Weise eine Ahnung von der von Bramante gedachten decorativen Vollendung des Baues geben können.

Es war überhaupt unsererseits etwas gewagt, zu einem nicht vollendeten Grundrisse einen ziemlich vollendeten Durchschnitt geben zu wollen. So ist es z. B. fraglich, ob Bramante den Pilaster am Eingang der Apsiden um 1/3 breiter gelassen hätte als die übrigen sind. Als wir jedoch diesen Durchschnitt verfertigten und radirten, schien es uns sehr fraglich, ob es uns gelingen würde, vom endgültigen Entwurfe Bramante's in diesem Bande noch eine Darstellung zu liefern. So wollten wir wenigstens, durch Ergänzungsversuche der vollständigeren Studien Bramante's, Einblicke in die Absichten des grossen Meisters geben, Absichten von denen wir nie zu viel wissen können.

Die Apsiden der Nebenkuppeln werden ebenfalls jede durch drei Rundfenster mässig erhellt. Diese erhalten nur ein sekundäres Licht von den Portiken der Nebeneingänge. Wir trachteten eine Anordnung zu finden, die wenigstens einigermaassen an die schwer verständliche, auf den Medaillen sichtbare erinnern möchte.

Fassaden zur Studie D.

Wir haben uns überzeugt, dass selbst in dem unfertigen Zustande dieser Composition das Aeussere sich nach verschiedenen Typen befriedigend gestalten lässt, ja sogar die Elemente sehr schöner Anordnungen bietet, auf die wir im zweiten Bande zurückzukommen gedenken.

Die Gestaltung als griechisches Kreuz mit vier

de la grandeur naturelle, dimension qui s'accorde avec celle des niches inférieures. Cette échelle permet d'orner de plusieurs figures les champs circulaires des grands tympans, ce qui augmente encore l'ampleur de l'édifice. Il est vrai qu'à l'église S. M. presso San Satiro, à Milan, il n'y a qu'une seule figure dans les champs circulaires, qui doivent avoir été exécutés sous la direction de Bramante. Là, il est vrai, les faibles dimensions de l'édifice ne permettaient pas d'en mettre davantage. Nous ne nierons pas que les figures qui décorent la partie de Saint-Pierre dont nous nous occupons devaient peut-être avoir des dimensions plus considérables, mais seulement dans la mesure nécessaire pour leur donner, à la place éloignée qu'elles occupent, des proportions s'harmonisant avec les statues plus rapprochées du spectateur. Notre essai de décoration n'a, du reste, pas d'autre but que celui d'attirer l'attention sur plusieurs défauts de l'édifice actuel, et, en même temps, de citer quelques exemples propres à faire pressentir la perfection décorative conçue par Bramante.

Plus d'une personne pourra s'étonner que nous ayons osé donner une coupe à peu près achevée d'après un plan non terminé. On peut se demander, par exemple, si Bramante aurait laissé le pilastre, à l'entrée des absides, d'un tiers plus large que les autres. Mais, à l'époque où nous étions occupé à dessiner et à graver cette coupe, nous avions encore des doutes sur la possibilité d'indiquer dans ce volume ce qu'aurait été le projet définitif de Bramante. Aussi voulions-nous, du moins, tenter, en essayant de restituer les études les moins incomplètes du maître, de faire entrevoir quelles étaient ses intentions, car sur de pareilles questions on ne saurait jamais avoir des renseignements trop abondants.

Les absides des coupoles latérales sont doucement éclairées par trois fenêtres circulaires, qui ne reçoivent la lumière qu'indirectement par les portiques des entrées latérales. Nous avons fait tous nos efforts pour arriver à une disposition qui rappelât, au moins approximativement, celle que nous voyons figurée sur les médailles.

Façades pour l'étude D.

Nous avons pu nous convaincre que l'extérieur de cette composition, si peu fini qu'en soit le plan, peut être restitué d'une manière satisfaisante d'après plusieurs systèmes différents, et qu'elle offre même les éléments de fort belles dispositions, sur lesquelles nous reviendrons dans notre deuxième volume.

Pour restituer la croix grecque, avec quatre façades

gleichen Fassaden ist sowohl mit einer einzigen als mit zwei Ordnungen möglich.

Die Thürme, die hier nur eine Breite von 100 Palmen haben, gestatten Verhältnisse die sich denen auf den Denkmünzen abgebildeten nähern.

Wollte man aus den Varianten der Studie D, Bl. 12 und Bl. 15, Fig. 1, ein kurzes Langhaus von drei Arkaden entwickeln, so entstehen Verhältnisse, die sich denen auf der folgenden Nummer nähern.

Nr. 36.

Bl. 2, Fig. 1. — Facsimile einer Radirung von Ducerceau, aus seinen « *Petits temples* » entnommen.

Die Aehnlichkeit dieser Composition, ihrer Massen und Gruppirung mit den Entwürfen zu S. Peter, wie sie auf den Denkmünzen dargestellt sind, die nahezu vollständige Identität der Thürme mit jenen unter Nr. 7 *a* beschriebenen, schliesslich die des Mittelbaues mit jenem auf Nr. 37 (Bl. 42, Fig. 3), lassen keinen Zweifel übrig, dass Ducerceau ganz einfach eine Skizze oder einen Entwurf für S. Peter zu seinen Zwecken etwas entstellt hat. Ducerceau mochte ihn in Italien selbst gesehen haben, oder in Frankreich, wo Serlio oder Andere ihn hingebracht haben konnten. Am besten unter den jetzt bekannten Dokumenten passt diese Composition auf die Axen- und Masseneintheilung der Studie D (siehe Nr. 35).

Nr. 37.

Bl. 42, Fig. 3. (0,135^m × 0,150^m. — F. — Not. Nr. 13. — Jov. 20?)

Früher befand sich diese als Nr. 36, Skizze in der Mappe 18, und war als Fassaden-Studie Giuliano da Sangallo's für S. Peter bezeichnet.

Diese Skizze scheint uns nicht von der Hand Giuliano's zu sein, wir möchten aber auch nicht behaupten, hier durchaus die Bramante's, sowie seine Composition zu sehen.

Auf Bl. 15, Fig. 7 (Nr. 45) konnten wir, am dort interpolirten Grundrisse, annähernd die Anordnung dieser Fassade benützen.

égales, on peut admettre soit un seul grand ordre extérieur, soit la superposition de deux ordres moyens.

Les tours, dont la largeur n'est ici que de 100 palmes, présentent des proportions qui rappellent celles que nous voyons sur les médailles.

Si, d'après les variantes de l'étude D (pl. 12 et pl. 15, fig. 1), on voulait reconstruire une nef ayant plus de longueur que les trois autres bras de la croix, mais ne comportant que trois arcades, on obtiendrait des proportions assez semblables à celles du numéro suivant.

N° 36.

Pl. 2, fig. 1. — Fac-simile d'une gravure tirée des *Petits temples*, de Ducerceau.

Ducerceau n'a fait que modifier légèrement, selon ses besoins, un croquis ou un projet destiné à Saint-Pierre. C'est ce qui ressort d'une manière indubitable des faits suivants : 1° La composition d'ensemble, le groupement et la forme de toutes les parties rappellent les projets pour Saint-Pierre que représentent les médailles. 2° Les tours sont à peu près identiques à celles du n° 7 *a*. 3° La partie centrale est la même que celle du n° 37 (pl. 42, fig. 3). Ducerceau aura vu son modèle soit en Italie, soit même en France, car Serlio ou d'autres architectes pourraient l'y avoir apporté. De tous les documents connus jusqu'à ce jour, c'est l'étude D qui, par la disposition des axes et par ses proportions, se rapporte le mieux avec la façade que représente cette gravure. (Voyez n° 35.)

N° 37.

Pl. 42, fig. 3. (0^m,135 × 0^m,150. — F. — Not. n° 13. Jov. 20?)

Cette esquisse se trouvait autrefois dans le portefeuille 18, sous le n° 36, et était désignée comme une étude de façade pour Saint-Pierre due à Giuliano da Sangallo.

Nous ne croyons pas qu'elle ait été exécutée par Giuliano da Sangallo; mais nous ne sommes pas sûr non plus d'y retrouver la main de Bramante, qui est peut-être lui-même étranger à la composition tout entière.

Dans la fig. 7 de la planche 15 (n° 45), nous avons pu reconstruire d'une façon approximative le plan de cette façade.

STUDIE C.

Nr. 38.

Bl. 7. (0,435m × 0,576m. — F).

Die Quadrate des carrirten Netzes stellen 2 1/2 Palmen vor.

Maassstab des Originals 1/120.

10/12 Pal. = 10 diti = 100 Pal. = 0m,186 1/6.

Diese Rothstiftskizze befand sich in der Sammlung des Grafen Bernardino di Campello in Rom (1), der mir bereitwilligst seine Sammlung zum Studium überliess und die Mittheilung dieses Blattes gestattete. Bekannt wurde sie mir zuerst durch Herrn Conservator Carlo Pini, der den Katalog dieser Sammlung verfertigte, und mit Richtigkeit erkannte, dass diese Skizze von Bramante, dem Autor der Studie D (Bl. 9), herrühre. Auf den ersten Blick erkennt man die Identität der Hand und die gemeinsame Quelle, aus welcher beide Zeichnungen entsprungen sind, denselben Ausgangspunkt, nämlich die Studie B (Bl. 3).

Trotz des engen Zusammenhanges der Studien C und D, welcher eine gleichzeitige Entstehung mit Sicherheit annehmen lässt, dürfte die Studie C die ältere von beiden sein.

Im Gegensatz zur Studie B haben hier die Kreuzarme und die Kuppelarkaden die gleiche, von 108 und 120 auf 105 Palmen verkleinerte, Spannung. Die Arkaden der Schiffe haben 57 1/2 statt 55 1/2 Palmen Oeffnung. Die Spannung der Kuppel ist auf 200 Palmen gestiegen, die Gestalt der Kuppelpfeiler eine sehr ähnliche geblieben, aber neben ihnen sollte ein Kranz von 16 Riesensäulen die Kuppel tragen helfen. Acht davon verstärkten die Pfeiler, und acht sollten wie in den Thermen die Arkaden theilen. — Siehe am Ende dieser Gruppe die Besprechung der Anordnung dieses Säulenkranzes.

Die Gesammtcomposition stand seit dem Plane B für Bramante fest, ebenso im Wesentlichen die Verhältnisse ihrer Räumlichkeiten; wie er aber diese gliedern sollte, bildete noch für den Meister einen Gegenstand der mannigfachsten Erörterung.

Kaum minder interessant als in der Studie D sind die vier Varianten, die er versuchte.

1° Eine gekuppelte Pilasterordnung von 8 Palmen

(1) Jetzt im Besitze des Verfassers.

ÉTUDE C.

N° 38.

Pl. 7 (0m,435 × 0m,576 — F).

Les carrés du papier quadrillé représentent 2 1/2 palmes.

Échelle de l'original : 1 : 120.

10/12 *palme* = 10 *diti* = 100 pal. = 0m,186 1/6.

Cette étude à la sanguine appartenait au comte Bernardino di Campello, à Rome, qui a mis la plus grande complaisance à nous permettre de faire des recherches dans sa collection (1), et de publier cette feuille. Notre attention avait été attirée sur elle par le Chev. Pini qui, en dressant le catalogue de cette collection, avait remarqué que ce dessin ne pouvait être que de Bramante, l'auteur de l'étude D (pl. 9). On reconnaît au premier coup d'œil, dans les deux dessins, la même main, la même pensée; on voit que, dans les deux cas, l'étude B (pl. 3) a servi de point de départ.

Malgré l'étroite affinité qui existe entre les études C et D, et qui donne le droit de placer l'origine des deux projets à la même époque, il nous semble que l'étude C est un peu antérieure à la seconde, à l'étude D.

Contrairement à ce qui se voit dans l'étude B, les bras de la croix et les arcades de la coupole ont ici une seule et même largeur, réduite de 108 et de 120 palmes à 105. Les arcades de la nef ont 57 palmes et demie d'ouverture, au lieu de 55. La largeur de la coupole atteint 200 palmes; la forme des piliers est restée à peu près la même, mais seize colonnes colossales, disposées en cercle, devaient soulager les piliers en supportant une partie du poids de la coupole. Huit d'entre elles renforçaient les piliers, tandis que les huit autres étaient placés dans les ouvertures des arcades, comme cela a lieu dans les thermes. Nous reviendrons à la fin de ce chapitre sur la disposition de ces colonnes.

Depuis l'époque où Bramante avait arrêté l'idée générale du projet B, il était fixé sur la composition d'ensemble de l'édifice, ainsi que sur les proportions essentielles des différentes parties. Par contre, l'illustre maître hésitait encore sur le principe de revêtement qui donnerait aux divers corps de l'édifice l'architecture la plus organique que comportât ce style. Les variantes qu'il a tentées ne sont pas moins intéressantes que celles du projet D.

1° Un ordre de pilastres accouplés, d'une largeur de

(1) Cette collection appartient maintenant à l'auteur.

Breite, statt von 9 wie in der Studie B. So bekamen die zweistöckigen Kreuzarme weniger Höhe. Man sieht diese Bildung an der unteren Seite des oberen Pfeilers.

2° Eine Ordnung von 10 Palmen Breite (wie in Nr. 34 *d*) hätte wohl nur eine einstöckige Anlage und etwas niedrige Verhältnisse ergeben. Diese Variante ist an demselben Pfeiler oben rechts zu sehen.

3° Eine Ordnung von 12 1/2 Palmen Breite (die jetzige hat 12 Palmen). Man findet sie an derselben Stelle wie die vorige, und durch einen Gurtbogen deutlicher gemacht.

4° Eine Riesenordnung von 15 Palmen Breite, welche auch den Säulenkranz bildet. Es ist die Ordnung welche Bramante besonders in der Studie D anwendete.

Unter diesen Säulen lassen sich kleinere von blos 10 Palmen Durchmesser, die der zweiten Lösung entsprachen, deutlich erkennen.

Nr. 38 *a.*

Bl. 7. Die Figur in schwarz.

Letztere Anordnung haben wir hier genau aufgezeichnet (im halben Maassstabe des Bl. 4), irrthümlicher Weise aber den Arkaden 55 statt 57 1/2 Palmen gegeben. Korrigiert und mit versuchter Ergänzung, ist diese Studie auf Bl. 19 dargestellt, da aus ihr sich leicht der auf Bl. 18 angegebene Planumriss ableiten lässt. Rückseite : Siehe Nr. 39 *bis*.

STUDIE C'.

Nr. 39.

Bl. 8. Rückseite von Nr. 38 (Bl. 7).

Diese Seite enthält vier sehr flüchtige Rothstiftskizzen. Es sind :

a) Der Grundriss der Kuppelpfeiler und der anstossenden Theile. Wie auf Bl. Nr. 38, ein Kreis von 16 grossen Säulen. Nur ein Pilaster derselben Ordnung bildet hier die Leibung der Kuppelarkaden. In den Kreuzarmen ist die Leibung der Arkaden tiefer als in den Studien B und C. Die Pfeilerschräge in den Nebenkuppeln ist nicht mehr so bedeutend.

Säulen einer kleineren Ordnung (10 Palmen ?) stehen sowohl vor den Pfeilern der Kreuzarme, als in

8 palmes au lieu de 9, comme dans l'étude B. La hauteur des bras de la croix, à deux étages, était ainsi diminuée. On voit cette variante au bas du dessin du pilier d'en haut.

2° Avec un ordre de 10 palmes de largeur (comme dans le n° 34 *d*), on n'aurait eu probablement qu'un seul étage et des proportions un peu écrasées. Cette variante se voit dans le dessin du même pilier, en haut, à droite.

3° Un ordre d'une largeur de 12 1/2 palmes (l'ordre actuel a 12 palmes). On le trouve à la même place que le précédent; il est rendu plus apparent par la projection de l'arc doubleau.

4° Un ordre colossal, d'une largeur de 15 palmes, formant aussi la colonnade circulaire; c'est celui que Bramante a employé, surtout dans le projet D.

Au-dessous de ces colonnes, on en voit distinctement d'autres plus petites, qui n'ont que 16 palmes de diamètre, et qui se rattachent à la variante 2.

N° 38 *a.*

Pl. 7. La figure en noir.

Ici nous avons mis au net la dernière disposition décrite au n° 38 (à la moitié de l'échelle de la pl. 4); c'est par erreur que nous avons donné aux arcades 55 palmes au lieu de 57 1/2. Nous avons répété cette étude dans la pl. 19, avec les corrections nécessaires et en essayant de la compléter, car c'est ce projet qui nous paraît être le point de départ le meilleur pour aboutir au plan de la pl. 18.

ÉTUDE C'.

N° 39.

Pl. 8. Verso du n° 38 (pl. 7).

Cette page contient quatre légers croquis à la sanguine.

a.) Plan des piliers de la coupole et des parties contiguës. Un cercle formé par 16 grandes colonnes, comme dans le n° 38 (pl. 7). Le tableau des arcades de la coupole n'est indiqué ici que par un pilastre du même ordre; dans les bras de la croix, elle est plus large que dans les études B et C. Dans les coupoles latérales, les pans coupés des piliers sont moins considérables.

Nous voyons devant les piliers des bras de la croix, ainsi que dans chaque arcade, des colonnes d'un petit

jeder Arkade. Es ist dies eine zweireihige Wiederholung des Thermenmotivs.

Sehr leicht angegeben sind : der Altar, die Apsis und die Breite des Schiffs der alten Basilika; die Spannung des letzteren wurde für die der Kuppelbögen beibehalten. Die Studien C' und D sind die einzigen auf welchen die hinteren Theile der constantinischen Basilika vorkommen.

In Nr. 46 (Bl. 15, Fig. 7) geben die Kuppelpfeiler theilweise die Anordnung dieser Skizze wieder.

b) Die obere mittlere Skizze zeigt die Anordnung der grossen Säulen, die, vor den Kuppelpfeilern stehend, die Kuppel theilweise tragen sollten.

c) Die obere Skizze links stellt im kleineren Maassstabe dieselbe Anordnung vollständiger dar. Die grossen Säulen, auf hohen Piedestalen stehend, tragen das Gebälk, welches auf den Kuppelbögen ruht. Ueber diesem erhebt sich der Tambur.

Nur zwei ausgeführte Beispiele dieser Anordnung erinnern wir uns gesehen zu haben. 1) Im Dome von Carpi, wo Peruzzi sie nicht glücklich angewendet hat, und 2) in der baroken, aber würdigen Kirche S. Domenico in Modena.

In der Superga bei Turin, im Invaliden-Dome in Paris, stehen Säulen an der nämlichen Stelle; sie gehen jedoch nur bis zum Kämpfer der Bogen empor. Dort dagegen fallen die Zwickel weg, und der Tambur ruht direkt auf den hohen Säulen.

d) Die vierte Skizze ist ganz unklar. Dies Blatt trägt von bis jetzt unbekannter Hand folgende Inschrift, die ohne Zusammenhang mit der Zeichnung steht.

VERIUS MEDICES CAMB. (1) F. (2) Quod INGENTEM CIVIVM CVM PL. (3) DISCORDIAM SVA VIRT (4). SEDAVERIT COR. (5) DONATVS. E. (6).

Folgende Ergänzungen dieser Schrift sind von Herrn Pini :

(1) Cambii. (2) Filius — (3) Populo (*plebe?*) — (4) Virtute — (5) Corona — (6) Est.

Einige andere unleserliche Worte sind wahrscheinlich von Francesco da Sangallo, dem Sohne Giuliano's, geschrieben.

ordre (10 pal.?) qui, placées sur deux rangs, forment le même motif que dans les thermes.

L'autel, l'abside et la largeur de la nef de l'ancienne basilique ne sont que très légèrement indiqués; cette dernière largeur a été conservée pour les arcs de la coupole. Les études C' et D sont les seules dans lesquelles on retrouve les parties postérieures de la basilique constantinienne.

Les piliers de la coupole nº 49 (pl. 16, fig. 7) reproduisent en partie la disposition de cette étude.

b.) L'esquisse du milieu, en haut, fait voir en perspective la disposition des grandes colonnes qui, placées devant les piliers de la coupole, devaient, en partie, supporter la coupole.

c.) L'esquisse de gauche, en haut, reproduit sur une échelle plus petite et d'une manière plus complète la même disposition. Les grandes colonnes, sur des piédestaux très élevés, supportent l'entablement, qui repose sur les arcs de la coupole. Au-dessus s'élève le tambour.

Nous ne nous souvenons d'avoir rencontré une disposition analogue que dans deux cas : d'abord à la cathédrale de Carpi, où Peruzzi l'a appliquée avec peu de succès; puis à Saint-Dominique de Modène, église de style baroque, mais cependant d'aspect imposant. La Superga, près de Turin, et le dôme des Invalides, à Paris, nous montrent, il est vrai, des colonnes employées d'une façon analogue, mais ces colonnes n'atteignent qu'à l'imposte des arcs. Ici, au contraire, il n'y a point de tympan, et le tambour repose directement sur les grandes colonnes.

d.) Il est impossible de rien démêler dans la quatrième esquisse.

Cette feuille porte l'inscription suivante, qui n'a aucun rapport avec le dessin, et a été tracée par une main inconnue de nous.

VERIUS MEDICES CAMB. (1) F. (2) Quod INGENTEM CIVIVM CVM PL. (3) DISCORDIAM SVA VIRT (4) SEDAVERIT COR. (5) DONATVS. E. (6).

M. Pini complète ainsi les abrévations : 1.) Cambii; 2.) Filius. 3.) Populo (*plebe?*). 4.) Virtute. 5.) Corona. 6.) Est.

Quelques autres mots illisibles sont probablement de la main de Francesco da Sangallo, fils de Giuliano.

STUDIE F.

Nr. 40.

Bl. 18, Fig. 1. (Original-Gr. — F. — Not. Nr. 3. — Früher in der Mappe 3, jetzt noch in der *cartella grande*).

Eigenhändige Rothstiftskizze von Bramante.

Dass diese Rothstiftskizze von derselben Hand gezeichnet wurde wie Bl. 9 und Fig. 1 auf Bl. 17, ist so in's Auge fallend, dass wir keinen weiteren Beweis hierfür zu geben brauchen.

Die Skizze zeigt den Umriss von S. Peter in der Form eines griechischen Kreuzes mit allen für dieses Monument charakteristischen Merkmalen, die wir in den Entwürfen B und D finden, mit längeren Kreuzarmen, jedoch Apsiden ohne Umgänge.

Das Bauwerk steht in der Mitte eines ungeheuren quadratischen Vorhofs, der mit Portiken umgeben, in einer Entfernung von 300—310 (1) Palmen genau dem äussern Umriss der Peterskirche folgt. Daher entstehen in den Mitten der Seiten halbrunde Plätze, in den Ecken nach aussen vortretende Gebäude, den vier Thürmen entsprechend. Dieser Platz kommt sicherlich an Grossartigkeit Allem, was wir der Art in den römischen Thermen begegnen, gleich.

Wir werden gelegentlich bei der auf Bl. 19 von uns versuchten Wiederherstellung eingehender diese Skizze besprechen.

Nr. 41.

Das neben derselben skizzirte Capitell befindet sich identisch und von derselben Hand auf der Rückseite einer Aufnahme der Diokletiansthermen, die wir unter Nr. 4 unserer Notizen erwähnt haben. Wir geben es auf Fig. 18 des Textes wieder. Es ist dies ein Beweis mehr, dass auch jene Aufnahme von Bramante herstammt, trotz mehrerer später von Peruzzi und Giuliano da Sangallo darauf geschriebener ergänzender Maasse (2).

Nr. 41 *a*.

Textband. Fig. 18.

Diese Skizze befindet sich, von derselben Hand wie

(1) In unseren Notizen haben wir 180 Palmen angegeben. H. Redtenbacher hat auf die Unzulänglichkeit dieses Maasses aufmerksam gemacht (Zeitschrift für bild. Kunst, 1874, p. 270). In derselben Zeitschrift, 1875, p. 251, haben wir unseren Irrthum anerkannt und das richtige Maass hergestellt.

(2) Siehe Redtenbachers Bemerkungen hierüber auf p. 266 der in obiger Anmerkung angeführten Zeitschrift, und unsere Erwiderung, Jahrgang 1875, p. 251.

ÉTUDE F.

N° 40.

Pl. 18, fig. 1. (Gr. de l'original. — F. — Not. n° 3.— Anciennement dans le portefeuille 3, actuellement encore dans la *cartella grande*).

Cette esquisse à la sanguine a été exécutée par Bramante. Elle est évidemment due à la même main que les pl. 9 et 17, fig. 1; il est donc inutile de nous attarder à le démontrer longuement.

La présente étude nous donne le plan de Saint-Pierre en forme de croix grecque, avec tous les signes caractéristiques de cet édifice que nous trouvons dans les projets B et D. Si les bras de la croix sont plus longs, les absides n'ont pas de pourtours.

L'église occupe le centre d'un immense parvis, de forme carrée, qui, entouré de portiques, suit exactement les contours extérieurs de Saint-Pierre à une distance de 300 à 310 palmes (1). C'est ce qui motive, au milieu de chaque côté, un hémicycle en forme d'exèdre, et, aux quatre angles, des édifices carrés en saillie correspondant aux quatre tours. La conception de cette place peut rivaliser hardiment avec tout ce que les thermes romains nous présentent de plus grandiose.

Nous reparlerons avec plus de détails de ce dessin, à l'occasion de la restitution que nous avons essayée dans la pl. 19.

N° 41.

Le chapiteau esquissé à côté de cette étude se retrouve, identique et de la même main, au dos d'un relevé des thermes de Dioclétien, que nous avons mentionné dans le n° 4 de nos *Notices;* nous le reproduisons dans la pl. 18 du volume de texte. C'est une preuve de plus que ce relevé est aussi de Bramante, malgré un certain nombre de mesures ajoutées par Peruzzi et par Giuliano da Sangallo (2).

N° 41 *a*.

Fig. 18, dans ce volume de texte.

Cette esquisse, de la même main que les n°s 40 et

(1) Dans nos *Notices* nous avions indiqué 180 pal. Mais M. Redtenbacher a fait remarquer l'insuffisance de cette distance. (Zeitschrift für bildende Kunst, 1874, p. 270.) Un nouvel examen nous a mis à même de reconnaître notre erreur et nous a permis de rectifier ces mesures dans la même Revue, 1875, p. 251.

(2) Voyez les observations de M. Redtenbacher à ce sujet, dans la Revue ci-dessus, p. 266, et notre réplique. (*Ibid.*, 1875. p. 251.)

40 und 41, auch auf der Rückseite der Aufnahme der Diokletiansthermen. Ob sie sich auf letztere bezieht oder auf S. Peter (etwa ein Thurm?) ist nicht zu bestimmen. Die Anordnung nähert sich der von Michel Angelo für's Aeussere gewählten.

Nr. 42.

Bl. 19.

Auf diesem Blatte geben wir den Nachweis, dass die Ausführung der auf Nr. 40 (Bl. 18, Fig. 1) dargestellte Composition in den Lokalverhältnissen, dem Terrain und der Umgebung von S. Peter kein Hinderniss fand, also denkbar war — ein weiterer Beweis, dass diese Skizze auch wirklich die Bestimmung hatte die wir ihr beilegen.

Dieser Umstand ist von Wichtigkeit, denn die betreffende Skizze ist die einzige Angabe, welche über die Art und Weise, wie sich Bramante die Umgebung des Monumentes dachte, einigen Aufschluss giebt. Selbst angenommen, der Meister habe die Durchführung dieser Idee bei näherem Vergleich mit dem vatikanischen Baucomplexe oder aus anderen Gründen aufgegeben, so ist desshalb der künstlerische Werth des Gedankens von keinem geringeren Interesse für uns. Es lässt sich kaum bezweifeln, dass wir, bei der engen Beziehung, die hier zwischen der Kirche und ihrer Umgebung angestrebt ist, nicht eine jener Conceptionen vor uns haben, die Bramante als die vollkommenste Verwirklichung seines Ideals betrachtet hätte.

Sei es nun, dass Bramante diese Idee Ende des Jahres 1503, als er den Neubau des Vatikans anfieng, aufzeichnete, oder erst um 1506, in beiden Fällen musste er trachten, die Anlage mit seinem grossen Verbindungsbaue zwischen Vatikan und Belvedere in grösstmögliche Harmonie zu bringen.

Die ausgeführten Theile des letzteren haben wir in schwarz angegeben, die späteren Zuthaten, die Bibliothek zwischen R R, und den Braccio Nuovo bei D, weglassend.

Wir haben also folgende Punkte feststellen müssen :

1° Die genaue Lage der Längenaxe und des Centrums der Kuppel im Bezug auf die beiden Gänge Q Q des « Corritore di Belvedere » und ihrer Anfänge in der Flucht von C.

2° Es musste ein Grundriss für S. Peter gefunden werden, der den hier deutlich charakterisirten Planumriss geben würde.

41, se trouve au verso du dessin dans lequel les thermes de Dioclétien sont relevés par Bramante. Il est difficile de déterminer si elle se rapporte à cet édifice ou à Saint-Pierre; dans ce dernier cas, elle représenterait peut-être une tour. La disposition rappelle un peu celle de la travée que Michel-Ange a adoptée pour l'extérieur du monument.

N° 42.

Pl. 19.

Nous voulons démontrer par cet essai de restitution que l'on pouvait effectivement songer à exécuter la composition reproduite dans la pl. 18, fig. 1, sur l'emplacement de Saint-Pierre, sans en être empêché par l'entourage ou par la nature du terrain. Ce sera une preuve de plus que cette esquisse avait bien la destination que nous lui attribuons. Ce fait a son importance, parce que l'étude dont nous parlons est la seule qui permette de se figurer le cadre que Bramante pensait donner à son œuvre. En admettant que le maître ait été amené à renoncer à son premier projet par un examen plus approfondi des constructions du Vatican ou par d'autres raisons, la valeur artistique de cette composition et l'intérêt qu'elle doit nous inspirer subsistent quand même. Si l'on se rend compte des rapports étroits que Bramante cherche à établir entre l'église et son entourage, on reconnaîtra que c'est bien là une de ces conceptions que le grand architecte devait considérer comme la réalisation la plus parfaite de son idée.

Bramante peut avoir dessiné cette esquisse soit vers la fin de 1503, lorsqu'il entreprit la reconstruction du Vatican, soit vers 1506 seulement. Mais, dans les deux cas, il devait chercher à mettre sa composition aussi complètement que possible en harmonie avec l'ensemble des édifices par lesquels il reliait le Vatican au Belvédère.

Nous avons dessiné en noir les parties de ces constructions qui ont été exécutées, en supprimant les adjonctions postérieures, la Bibliothèque en RR et le Braccio nuovo en D.

Il nous a donc fallu :

1° Établir la situation exacte de l'axe longitudinal et du centre de la coupole par rapport aux galeries QQ du *corritore del Belvedere,* ainsi que la position de leur point de départ en C;

2° Trouver, parmi les projets pour Saint-Pierre, un plan dont les contours fussent identiques à ceux que nous voyons nettement déterminés ici.

Diesen konnten wir sowohl aus der endgültigen Composition ableiten, durch das Hinzufügen einer zweiten Arkade in jedem Kreuzarme, als auch aus der Studie C (Nr. 38, Bl. 7).

Wir haben uns für letztere Wahl entschieden. Mittelst dreier Arkaden erhielten wir einen Umriss, welcher mit dem Vorbilde am meisten übereinstimmt und den Vortheil bietet, dass das von den vier Thürmen gebildete Quadrat um 30 Palmen kleiner ist als im ersten Falle, wo dafür allerdings 30 Palmen kürzere Kreuzarme entstehen (1).

Für die Bestimmung der Grösse des Atriums, d. h. der Entfernung seiner Portiken vom Tempel, sind eben die von den Thürmen flankirten Fassaden das wichtigste Element. Diese Entfernung beträgt die Hälfte der Seite des Quadrats. Die Seiten des quadratischen Atriums wären somit das Doppelte von den Seiten des Thürmequadrats. Diese Abmessung hätte uns allerdings etwas über die Flucht F F herausgeführt, und zur fast gänzlichen Beseitigung des Palastes genöthigt. Die Erweiterung des Atriums in den vier Axen durch Vorplätze haben wir nur vorne und hinten in der Gestalt des Vorbildes erreichen können.

Da es sich hier nicht um die Verfertigung eines eigentlichen Projektes unsererseits handeln konnte, so haben wir uns eher bestrebt, in den gegebenen Abmessungen ein Bild von den Gedanken oder Absichten, die damals vorwalten mochten, darzustellen. Desshalb haben wir auch den Verbindungsbau Bramante's, zwischen Vatikan und Belvedere, winkelrecht zur Längenaxe von S. Peter gezeichnet, wie er in allen Plänen bis auf die neuesten im Atlas von Vallardi und bei Le Tarouilly dargestellt ist.

C C' wäre etwa die richtige Lage dieser Axe.

Die schwarzen Theile des Grundrisses allein haben wir in allen Details selbst aufgenommen. Es sind die von Bramante oder nach seinem Entwurfe ausgeführten Bauten. Nur für solche Maasse, für welche Feldmesserinstrumente nöthig gewesen wären, haben wir keine vollkommene Genauigkeit erlangen können. Die Unregelmässigkeit der Ausführung, die späteren Querbauten machten dies so zu sagen zur Unmöglichkeit.

(1) Der Kreis kleiner Säulen um den Altar, statt eines Tabernakels, schien uns hier als eine Consequenz der ganzen Anlage erwünscht. Wir haben ihn von einem Stiche *du Perrac's* entlehnt der den Grundriss Michel Angelo's darstellt.

Nous avions le choix entre deux alternatives. Nous pouvions, ou bien prendre la composition définitive de Bramante en ajoutant une deuxième arcade dans chacun des bras de la croix, ou bien faire dériver ce plan de l'étude C (n° 38, pl. 7).

Nous nous sommes décidé pour cette dernière alternative. Au moyen de trois arcades, nous obtenons des contours qui ont la plus grande ressemblance avec le projet qui nous occupe; nous y trouvons aussi un autre avantage, car le carré formé par les quatre tours est de 30 pal. plus petit que d'après le premier procédé qui, il est vrai, nous donne des bras de croix plus courts de 30 palmes (1).

La grandeur du parvis, c'est-à-dire la distance qu'il y a entre les portiques et l'église, peut être surtout déterminée d'après les façades du carré flanqué de tours.

Cette distance est égale à la moitié d'un des côtés du carré. Les côtés du parvis auraient donc le double des côtés du carré formé par les tours. Ces dimensions nous auraient amené un peu au-delà de la ligne FF et auraient nécessité la suppression presque totale du palais. Quant aux avant-cours terminées par des exèdres en forme d'hémicycle au moyen desquels notre modèle agrandit le parvis dans les quatre axes, nous ne les avons conservées telles quelles sur la face postérieure et sur celle de devant.

Comme nous n'avions pas à faire ici l'étude complète d'un projet proprement dit, nous nous sommes plutôt attaché à figurer, dans le cadre des mesures existantes, les idées ou les intentions que l'on pouvait avoir à cette époque.

C'est ainsi que nous avons représenté la construction de Bramante qui relie le Vatican au Belvédève, à angle droit avec l'axe longitudinal de Saint-Pierre, comme cela est indiqué, d'ailleurs, sur tous les plans, sauf sur les plans plus récents de l'atlas dû à Vallardi et Le Tarouilly.

La vraie position de cet axe s'approche de la direction C, C'.

Les parties du plan que nous avons indiquées en noir sont celles dont nous avons relevé nous-même tous les détails et qui représentent les constructions exécutées par Bramante en personne ou celles qui ont été exécutées d'après son projet; pour les seules mesures qui n'auraient pu être obtenues qu'au moyen d'instruments géodésiques, nous avons dû renoncer à une exactitude parfaite attendu que l'irrégularité de l'exécution et l'adjonction de constructions transversales rendaient les opérations de mesurage presque impossibles.

(1) Le cercle de petites colonnes entourant l'autel au lieu de tabernacle, nous a paru ici un complément désirable résultant de l'ensemble de la composition. Nous l'avons emprunté à l'estampe de *du Perrac* qui donne le plan de Michel-Ange.

Dieser Theil des Blattes ist schon früher von uns besprochen worden (1). Wir kehren daher zum grossen Vorhofe der Kirche zurück.

Nach dem Vorbilde des Atriums vor der Kirche in Loreto, welches Bramante anfieng, haben wir diesen in der Gestalt von zwei- oder mehrstöckigen Arkaden-Hallen gedacht; die Axen nehmen wir wie bei jenen im Cortile di Belvedere zu 8^{m},028 an (2).

Für die abkürzenden Portiken und für die zu den Nebeneingängen der Kirche führenden haben wir die Säulen von letzteren gewählt, ihre Verbindung mit den Arkaden nach dem Vorbilde Bramante's in der Canonica von S. Ambrogio gedacht.

Die an den Ecken nach aussen vortretenden Bauten geben in diesem Maassstabe grosse quadratische Paläste. Die achteckigen Höfe in zwei derselben haben wir nach einem Entwurfe Peruzzi's (3) gebildet. Im nördlichen, als päpstliche Sommerwohnung gedachten, ist der Hof rund, und wie jener, den Bramante um den Tempietto von S. Pietro in Montorio beabsichtigte, umgiebt er eine Kapelle.

In diesen Eckpalästen und hinter den Portiken erhält man allen nur wünschbaren Raum für Unterbringung jener Unzahl von Lokalen, Winter- und Sommerpalästen, Kapellen, Domherren- und Priesterwohnungen, Sälen, Bibliotheken, Stallungen, u. s. w., von denen man aus der Schilderung der Projekte Nicolaus V. bei Manetti einen schwindelnden Begriff erhält. Wegen der steigenden Terrainbildung wären die hinteren Eckbauten und Portiken höher zu liegen gekommen, woraus eine gesteigerte Wirkung entsprungen wäre. Zu diesen führen die Freitreppen, die wir angegeben haben.

Wir bedauern, nicht das Atrium mit Exedra, welches Ferrabosco für diese Stelle projektirt hatte (4), punktirt als Anhaltspunkt für die Beurtheilung unserer Arbeit angegeben zu haben.

Wir geben zum Vergleich, und zum besseren Verständniss des verfügbaren Raumes, in punktirten Umrissen die Haupträume des jetzigen vatikanischen Palastes, und bei F die Portiken Bernini's bis zum Obelisken O —, meistens nach Fontana's Angabe. Die hierauf bezüglichen Blätter des posthumen Wer-

(1) Seite 74-82.
(2) Cav. Francesco Rainaldi hat eine ähnliche Architektur für einen Vorhof des S. Peter gewählt. Abgebildet bei Bonanni, ediz. 1696. — Tab. 67, p. 188.
(3) Redtenbacher, Peruzzi. Taf. 13.
(4) Bei Costaguti, 1620, Bl. II, abgebildet und mit den Buchstaben L L L bezeichnet.

Nous avons déjà entretenu le lecteur de cette partie du plan (1). C'est pourquoi nous nous occuperons maintenant du grand parvis de l'église.

Suivant l'exemple que nous donne Bramante dans le parvis de l'église de Lorette, qu'il n'a fait que commencer, nous avons entouré le nôtre d'arcades à deux ou plusieurs étages, en prenant pour les axes 8^{m} 028, mesure des galeries du Cortile di Belvedere (2). Pour les portiques qui se trouvent dans le diamètre des excèdres, aiusi que pour ceux qui conduisent aux entrées latérales de l'Église, nous avons choisi les colonnes de cette dernière partie du temple; pour la manière dont ces colonnes sont reliées aux arcades, nous nous sommes inspiré de l'exemple de Bramante dans la Canonica de San-Ambrogio. Les saillies extérieures de constructions dans les angles nous donnent, suivant cette échelle, de grands palais carrés. Les cours octogones, à l'intérieur de deux de ces palais, sont dessinées d'après un projet de Peruzzi (3). Le palais tourné vers le nord, palais que nous avons traité comme résidence d'été du pape, renferme une cour circulaire, et cette cour, de même que celle dont Bramante voulait entourer son tempietto à San-Pietro in Montorio, contient une chapelle.

C'est dans ces palais des angles et derrière les portiques que se trouvent les espaces réservés aux innombrables locaux dont Manetti nous donne une idée vertigineuse dans sa description des projets de Nicolas V, car il devait y avoir des palais d'été et d'hiver, des chapelles, des habitations pour les chanoines et les desservants des salles, des bibliothèques, des dépendances, etc. Grâce à l'élévation du terrain, les constructions situées aux angles postérieurs et les portiques de ce côté auraient dominé tout le reste, ce qui eût donné à l'ensemble un aspect plus important. Les escaliers à ciel ouvert que nous indiquons de ce côté rachetaient les différences de niveau.

Nous regrettons d'avoir omis, comme élément de comparaison, l'indication d'un atrium et d'un exèdre que Ferrabosco avait projetés pour cet endroit (4).

Nous avons indiqué, du moins, afin que l'on puisse comparer, le plan d'ensemble actuel du Vatican; ce dessin, aux contours pointillés, permettra de se représenter d'une façon plus précise l'espace dont on pouvait disposer. Les portiques F de Bernini jusqu'à l'obélisque O ont été reproduits presque tous d'après

(1) P. 74-82.
(2) Le chev. Francesco Rainaldi a adopté une architecture semblable pour un parvis de Saint-Pierre. Cette architecture est reproduite dans Bonanni, éd. 1696. Tab. 67, p. 188.
(3) Redtenbacher, Peruzzi. Pl. 13.
(4) Costaguti, 1620. Pl. II, dessin indiqué par les lettres L L L.

kes Le Tarouilly's waren noch nicht erschienen, und da die älteren Werke in allen diesen Maassen sehr wenig übereinstimmen, können wir für die Richtigkeit der betreffenden Theile keine absolute Sicherheit bieten. Die Entfernung der Capella Sistina S, nach Antonio da Sangallo's Maass, wird richtig sein.

Die von der Porta Cavalleggiere bei Z anfangende bastionirte Umwallung, nach Fontana hier aufgetragen, wurde jedenfalls erst nach 1550 begonnen, kam folglich damals noch nicht in Betracht.

Der hier aufgezeichnete Entwurf hätte erlaubt, das schön decorirte Appartamento Borgia mit den *noch leeren* Stanzen und die Kapelle des Beato Angelico beizubehalten. Die Loggien waren nicht viel mehr als fundamentirt, und die Capella Sistina endlich beherbergte noch nicht die unsterblichen Werke Michel Angelo's.

Da man an den Umbau des bei weitem ehrwürdigsten aller dieser Monumente, die Peterskirche selbst, schritt, war es kein Wunder, dass man an die gänzliche Umgestaltung des päpstlichen Palastes dachte, der damals nicht entfernt die Werke enthielt, die ihn jetzt einzig dastehen lassen.

Es darf die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass Bramante den vorliegenden Umriss der Peterskirche vielleicht auch mittelst eines anderen Planschema's herstellen wollte, dessen geringere Abmessungen erlaubt hätten, den Vorhöfen das Verhältniss der Skizze zu geben, ohne dem Palaste ganz so nahe zu treten wie hier.

Den *Torrione* Nicolaus V. haben wir mit N bezeichnet, aber ihm die Gestalt des von Bramante entworfenen bekrönenden Rundbaues gegeben. Es kann damit ein Tempel, oder ein nach den Vorbildern des *Settizonio di Severo,* sowie des Thurmes von Pisa hoch emporgeführtes Werk gemeint sein. Die poetisch schöne Säulenhülle des Thurmes von Pisa, deren Wirkung durch die schiefe Stellung gänzlich verloren geht, hätte auf dem vorhandenen kräftigen senkrechten Unterbaue einen mächtigen Eindruck gemacht. Bramante vereinigte diesen Rundbau mit den Hallen des *Cortile di Belvedere* durch einen Saalbau von kaum je dagewesener Gestalt und Majestät; seine rechte Mauer sollte auf einer vorhandenen Festungsmauer Nicolaus V. ruhen, daher seine schräge Lage.

Wer kann sich die Wirkung dieser Gesammtcomposition vorstellen! Durch diesen ihn von allem Profanen absondernden Schrein, durch diese wie mit ihm zusammen geborene Bramante'sche Architektur, stand

les données de Fontana. Comme les feuilles de l'ouvrage posthume de Le Tarouilly qui se rapportent à cette place n'avaient pas encore paru et que toutes les indications des mesures dans les anciens plans sont contradictoires, nous faisons toutes nos réserves pour l'exactitude absolue de ces parties de notre restitution. La distance de la chapelle Sixtine S, à partir de l'axe de Saint-Pierre, donnée par Antonio da Sangallo, semble devoir être juste.

Nous n'avions pas à tenir compte de l'enceinte bastionnée que nous reproduisons d'après Fontana et qui part de la Porta Cavalleggieri au point H, puisque, en tout cas, elle a été commencée après 1550.

Le projet mentionné ici aurait permis de conserver le bel *Appartamento Borgia*, ainsi que les *Stanze*, non encore décorées, et la chapelle de Beato Angelico. Les loges n'existaient alors que dans leurs fondations, et la chapelle Sixtine n'avait point encore reçu les immortelles peintures de Michel-Ange.

Comme on s'apprêtait à démolir, pour le reconstruire, le plus respectable de tous ces monuments, Saint-Pierre même, il ne faut pas s'étonner que l'on ait aussi songé à entreprendre la transformation complète du palais papal, d'autant plus qu'il était alors loin de contenir les œuvres d'art qui en font aujourd'hui un monument unique au monde.

Il est fort possible enfin que, en traçant cette esquisse, Bramante ait songé à construire Saint-Pierre d'après un autre type dont les dimensions plus resteintes auraient permis de donner aux parvis les proportions de l'esquisse (pl. 18, fig. 1.), sans empiéter sur le palais actuel, ainsi que nous l'avons fait ici.

Nous avons désigné le *Torrione* de Nicolas V par la lettre N, en lui donnant l'aspect de la construction circulaire dont Bramante voulait le couronner. Ce couronnement peut représenter un dôme ou un édifice rappelant soit le *Septizonium* de Septime Sévère, soit la tour de Pise. Le bel effet de la disposition circulaire des colonnes étagées qui, dans la tour de Pise, est complètement détruit par l'inclinaison du monument, aurait produit ici sur un soubassement aussi robuste et vertical le plus grand effet. Bramante relia cette construction circulaire à la colonnade du *Cortile di Belvedere* par une vaste salle, d'une majesté incomparable. Le mur de droite de cette salle devait reposer sur une courtine de Nicolas V, déjà existante; de là sa position oblique.

Quelle magnifique disposition que celle de cet ensemble, au milieu duquel on aurait vu surgir, séparé de toutes les constructions profanes et comme entouré d'une auréole, un temple grandiose, véritable

der grösste, der schönste aller Tempel inmitten einer weihevollen Umgebung. Die erhabenen Bilder, welche Bramante umschwebten, als er diese flüchtigen Linien hinwarf, vermag unsere staunende Bewunderung nur zu ahnen.

STUDIE E.

Nr. 43.

Bl. 17, Fig. 1. (0,40m × 0,41m. — F. — Not. Nr. 2. — Jov. VII, Rückseite, giebt sie dem Giul. da Sangallo.)

Eigenhändige Skizze Bramante's, wie aus dem Vergleich mit den Nummern 34, 38, 40 klar hervorgeht. Früher unter den Unbekannten der Mappe 3.

Vom Entwurfe D weicht diese Skizze durch folgende Punkte ab:

1) Der Chorschluss wird durch zwei Kuppelpfeiler gebildet; zwischen jedem derselben stehen zwei Säulen. Diese Lösung bildet den Uebergang und die Vorstufe zur Anordnung des endgültigen Entwurfes, eine Anordnung die von allen Nachfolgern Bramante's beibehalten wurde, bis zur letzten, bis zur Periode Ant. da Sangallo's exclusive.

2) Der Chorumgang bei einem Arme ist nach aussen geradlinig abgeschlossen, wie auf den Medaillen und im Entwurfe B.

3) Die Pfeiler der Nebenkuppeln haben nicht mehr, wie in den Studien B, C und D, bedeutende Schrägen, sondern entweder einspringende Winkel, wie in der Nr. 19 (Bl. 6, Fig. 4), oder schon, wie im endgültigen Entwurfe, rechtwinklig gestellte Pilaster, durch eine kleine Schräge von blos 3 Palmen verbunden. Drei der Nebenkuppeln sind in der Mitte eines kleinen griechischen Kreuzes; bei der vierten ist die Gestaltung der des Entwurfes B ähnlich.

4) Die Portiken vor den Nebeneingängen sind beseitigt.

5) Der Anschluss eines fünfschiffigen Langhauses ist deutlich angegeben. Die grössere Entfernung des zweiten Pfeilers vom ersten lässt auf ein Mittelmotiv des Langhauses, wie in den Nummern 55, 58 und 59, sei es eine Flachkuppel oder ein Kreuzgewölbe, schliessen. Das folglich nicht übertriebene Langhaus war somit dem stark betonten Centralbaumotive untergeordnet (1). Ueber dem Langhause ist ein Kir-

(1) Dies ist auch bei zwei Grundrissen L. da Vinci's der Fall, Bl. 43 und Fig. 2 im Texte.

chef-d'œuvre du génie de Bramante ! Nous restons saisi d'une admiration muette devant les visions merveilleuses qui devaient fasciner l'imagination de l'artiste, alors que, d'une main rapide, il traçait les légers contours de ses inspirations radieuses.

ÉTUDE E.

N° 43.

Pl. 17. Fig. 1 (0m,40 × 0m,41). — Fil. — Not. N° 2. — Jov. au verso du N° VII, l'attribue à Giul. da Sangallo.

Esquisse originale de Bramante, comme le prouve clairement la comparaison avec les N^os 34, 38 et 40. Elle se trouvait autrefois parmi les dessins « inconnus » du portefeuille 3.

Cette esquisse diffère du projet D sur les points suivants :

1° La terminaison du chœur est formée de deux piliers principaux, entre chacun desquels il y a deux colonnes. Cette solution est un acheminement et, pour ainsi dire, le premier degré pour arriver à la disposition du projet définitif, solution qui fut adoptée par la plupart des successeurs de Bramante, jusqu'à la dernière période d'Antonio da Sangallo exclusivement.

2° Auprès de l'un des bras de la croix, le pourtour du chœur est fermé extérieurement par une ligne droite, ainsi que nous l'avons vu sur les médailles et dans le projet B.

3° Les piliers des coupoles latérales n'ont plus de grands pans coupés comme dans les études B, C et D, mais présentent plutôt des angles rentrants, comme dans le N° 19 (Pl. 6, fig. 4.), ou bien les pilastres à angles droits du projet définitif, reliés par un petit pan coupé, de 3 palmes seulement. Trois des coupoles latérales sont placées au centre d'une petite croix grecque; la quatrième est semblable à celle du projet B ;

4° Les portiques des entrées latérales ont disparu.

5° Nous trouvons l'indication très-nette d'un pied de croix à cinq nefs dans le grand bras de la croix. La distance qui sépare le premier pilier du second étant ici plus forte, nous sommes en droit d'admettre la possibilité d'un motif au milieu de la grande nef, comme dans les N^os 55, 58 et 59, une calotte surbaissée, par exemple, ou une voûte d'arête carrée. De cette façon, la grande nef n'avait pas une longueur exagérée (1)

(1) C'est ce que nous montrent aussi les deux plans de Léonard de Vinci, Pl. 43, et fig. 2 dans le texte.

chengrundriss, scheinbar ohne Zusammenhang mit S. Peter, flüchtig skizzirt. Am oberen Ende des Blattes ein halber Grundriss, möglicher Weise wie schon gesagt (1), der von S. Lorenzo in Mailand in seiner damaligen Gestalt.

Wahrscheinlich von Giuliano da Sangallo geschrieben sind die Worte : « *Biagio ista col dattajio.* » Die Notiz daneben : « *pare scrittura di G. da S. Gallo* » ist vermuthlich von Gaetano Milanese. Endlich die Notiz : « *Bramante per S. Pietro di Roma H. v. G.* » ist von uns 1866, auf Gesuch des Conservators, H. C. Pini, darauf geschrieben worden.

An mehreren Stellen sieht man den auf der Rückseite befindlichen Grundriss, den wir auf Fig. 2 abgebildet, durchschimmern :

Rückseite, siehe Nr. 44.

Nr. 44.

Bl. 17, Fig. 2. (Rückseite von Nr. 43. — Not. Nr. 2 *bis*. — Jov. VII.)

Grundriss, mit Tusche gezeichnet und angelegt; macht zuerst den Eindruck als sei er von einer unsicheren Hand oder von einem Schüler nach Angabe des Architekten ausgeführt. Griechisches Kreuz, aussen überall geradlinig abgeschlossen — keine Umgänge. Zwischen den Arkaden in den Kreuzarmen und den Apsiden eine grosse halbrunde Kapelle (statt der rechteckigen des Entwurfes B).

Jede Nebenkuppel bildet die Mitte von vier, zur Hälfte als Kleeblatt gegliederten, Kreuzarmen. Die Spannung dieser Kuppeln ist gleich der der Nebenschiffe. Wie in mehreren Bramante'schen Studien, haben die grossen Kuppelarkaden eine geringere Spannung als die der Kreuzarme. An den Schrägen der Kuppelpfeiler stehen zwei Säulen, wie in den Nummern 16, 24, 34.

Aussen, an den Ecken und in jeder Mitte des Quadrats, befinden sich Vorsprünge. An einer Seite hat man diese durch einen vor den Nebeneingängen gelegenen Portikus verbunden, und daneben, vor dem Mittelbaue, sieht man den schwach angedeuteten Anfang eines drei Säulen tiefen Portikus.

An derselben Seite zeigen verschiedene ausradirte Linien, dass zuerst bewegtere, zum Theil aussen

(1) Seite 14.

et demeurait ainsi subordonnée au motif puissamment accusé du centre de l'édifice.

Au-dessus de la nef, on remarque l'esquisse rapide d'un plan d'église qui ne paraît nullement se rapporter à Saint-Pierre, Sur le bord supérieur de la feuille, une moitié du plan pourrait bien représenter, comme cela a déjà été dit (1), l'église de San-Lorenzo à Milan avec la forme qu'elle présentait à cette époque.

L'inscription : « *Biagio ista col dattajio* » est probablement de Giuliano da Sangallo, et la notice qui l'accompagne : « *pare scrittura di G° da S. gallo* » semble de Gaetano Milanesi. — Enfin la note : « *Bramante per S. Pietro di Roma H. v. G.* » à la prière de M. C. Pini conservateur des dessins au musée des Offices, a été écrite par nous en 1866. En plusieurs endroits, on peut voir transparaître le plan qui se trouve au verso de la feuille, plan que nous avons reproduit au sommet de la fig. 2.

Pour le verso, voir le N° 44.

N° 44.

Pl. 17, Fig. 2. (Au verso du N° 43. — Not. N° 2 *bis*. — Jov. VII.)

Plan dessiné et teinté à l'encre de Chine. Ce dessin semble, à première vue, avoir été exécuté par une main qui n'était plus sûre d'elle-même, ou par un élève, sous la direction de l'architecte. Une croix grecque est terminée partout en carré à l'extérieur. Aucun pourtour. Entre les arcades des bras de la croix et les absides, un exèdre forme une chapelle, à la place de la chapelle carrée du projet B.

Chaque coupole latérale forme le centre d'un groupe de quatre bras de croix, dont deux sont toujours disposés en forme de trèfle. La largeur de ces coupoles est égale à celle des nefs latérales. Comme dans plusieurs des études de Bramante, les grandes arcades de la coupole ont une largeur moindre que celles des bras de la croix. Dans les pans coupés des piliers de la coupole, nous trouvons deux colonnes, comme dans les N^os 16, 24, 34.

A l'extérieur, dans les angles, et au milieu de chaque côté du plan carré, nous remarquons des décrochements. Sur l'un des côtés, ces parties saillantes ont été reliées par un portique placé devant les entrées latérales. Devant le corps de bâtiment central adjacent, nous voyons l'indication d'un commencement de portique sur trois colonnes de profondeur.

Du même côté, nous voyons aussi quelques lignes grattées, au moyen desquelles on a tenté de faire des

(1) Page 14.

runde Abschlüsse, welche den inneren Apsiden entsprachen, versucht wurden.

Die eingeschriebenen Maasse sind :

Totale äussere Länge, Ī. ttutto ch. (canne)	ch. 70 = 700 Pal.
Durchmesser der Kuppel	ch. 20 = 200 »
Spannung der Schiffe	ch. 10 = 100 »

Mittelst des rechts seitwärts sichtbaren Maassstabes ergeben sich noch folgende Maasse :

Länge der Kreuzarme bis zu den Apsiden .	200 Pal.
Kuppelarkaden und Apsis, wie in der alten Basilika	80 »
Tiefe der Arkaden.	100 »
Spannung der Arkaden (schwankend zwischen 58, 60, 70)	60 »
Entfernung der Thürme von Axe zu Axe. .	600 »
Seite der Thürme	100 »

Die Thürme sind zwar breiter gezeichnet, aber aus dem Gesammtmaass, sowie aus der Entfernung ihrer Axen von denen der Seiteneingänge, und aus der Entfernung letzterer von dem Mittelbaue ergiebt sich ihr Maass mit Sicherheit auf 100 Palmen wie in der Studie D.

Ueberhaupt ist die Verwandtschaft der Maasse mit jenen der Studie D eine auffallende, und auf denselben Ursprung hinweisende. Der Umstand, dass die wenigen Worte, auf beiden Seiten des Papiers, die Maasse, ja vielleicht die ganze Zeichnung, wahrscheinlich von Giuliano da Sangallo herrühren, wie H. Jovanovits hier mit Recht angenommen, vermag an dieser Thatsache nichts zu ändern.

Die Art, die Pilaster nicht gleichzeitig mit den Mauern zu zeichnen, sondern nachträglich vorzulegen, die Zeichnung der Wendeltreppen, erinnern an Giuliano. Vergleiche mit Nr. 95 (Bl. 26, 1) und mit Nr. 96 (Bl. 28, Fig. 3).

Diese Skizze, Nr. 43, vielleicht in einer Conferenz mit den Baubehörden flüchtig hingeworfen, mochte als werthlos zurückgeblieben sein, und nachher konnte sie Giuliano für sich oder für andere durch die beigefügten Worte erläutert haben. Den hier besprochenen Grundriss hingegen mochte Giuliano aufgezeichnet haben, um sich einen der Pläne Bramante's besser vorzustellen.

terminaisons plus mouvementées et, pour la plupart, circulaires à l'extérieur.

Les mesures inscrites sont les suivantes :

Longueur totale, à l'extérieur, Ī ttutto ch. (canne).	ch. 70 = 700 pal.
Diamètre de la coupole	ch. 20 = 200 »
Largeur des nefs	ch. 10 = 100 »

L'échelle indiquée sur un côté, à droite, nous donne encore les mesures suivantes :

Longueur des bras de la croix jusqu'aux absides.	200 pal.
Arcades de la coupole et abside comme dans la basilique constantinienne.	80 »
Profondeur des arcades	100 »
Largeur des arcades (elle varie entre 58, 60 et 70)	60 »
Distances entre les axes des tours.	600 »
Côté des tours.	100 »

Le dessin des tours indique ici une largeur plus grande, mais cette largeur peut être fixée avec certitude à 100 palmes, comme dans l'étude D. Cette mesure nous est donnée par la cote totale, ainsi que par la distance entre l'axe des tours et celui des entrées latérales, ou encore par la distance entre les entrées latérales et le motif central de l'édifice.

En général, toutes les dimensions présentent une grande analogie avec celles de l'étude D et témoignent d'une origine commune. Bien que les quelques mots ajoutés à côté des mesures, et peut-être même le dessin, soient de la main de Giuliano da Sangallo, ainsi que M. Jovanovits l'a justement reconnu, cette parenté ne saurait être contestée.

L'habitude de ne pas dessiner les pilastres en même temps que les murs, mais de les ajouter après coup, et le dessin des escaliers en colimaçon, rappellent, en effet, Giuliano da Sangallo. Voyez N° 95 (pl. 26, fig. 1) et N° 96 (pl. 28, fig. 3).

Il est possible que ce croquis à la sanguine, N° 43, esquissé peut-être pendant une conférence avec la commission des travaux, ait été mis de côté comme n'ayant point de valeur, et que Giuliano da Sangallo y ait ajouté plus tard quelques explications, soit pour son propre usage, soit pour l'usage d'autrui. Giuliano se sera servi du verso de la feuille et y aura dessiné ce plan, afin de se rendre mieux compte d'un des projets de Bramante.

In einem der Eckthürme schrieb Giuliano : « *Sagrestia cocanpanjle* (1). »

Der Durchmesser von 200 Palmen für die Kuppel schliesst die Möglichkeit, dass diese Composition *nach* dem endgültigen Entwurfe Bramante's, oder gar 1514 von Giuliano verfertigt worden sei, vollständig aus.

An ein gemeinschaftliches Zusammenarbeiten der beiden Meister, auch nur kurze Zeit, hätten wir Mühe zu glauben. Mag dies aber sein wie es wolle, der enge Zusammenhang der Nr. 44 mit der Studie D bleibt feststehen.

Vergleiche diesen Grundriss mit Nr. 16.

Die Maasse, die wir angegeben, zeigen dass Jovanovits sich irrt, wenn er sagt : « Die Kuppelpfeiler... stimmen in ihren hauptsächlichen Dimensionen mit denen von Bramante ausgeführten Kuppelpfeilern überein. » Letztere sind 80 Palmen stark, diese 100.

Der unter der Kuppel stehende, den Altar umgebende Säulenkreis.

In den Zeichnungen Nr. 8, 9, 16, 24, 39 *a*, 39 *b*, finden wir Säulen den schrägen Seiten der Kuppelpfeiler vorgestellt. In den Nrn. 34 *e*, 38, 39, bilden diese den Theil eines Säulenkreises, der durch je zwei unter die Kuppelbögen gestellte Säulen vervollständigt wird.

In den Studien C, C' (Nr. 38, 39, 39 *a*, 39 *b*) wird dieser Säulenkranz von der grossen Ordnung gebildet, aber in der Variante der Studie D, Nr. 34 *e*, sieht man vor den hinteren Kuppelpfeilern zwei Säulen von ungefähr 6 Palmen Durchmesser, welche ebenfalls im Kreis der inneren Kuppelprojektion standen. Siehe letztere Anordnung auf Bl. 15, Fig. 1 und 2, ergänzt.

In der Beschreibung der Studie C' sagten wir, dass Bramante diesen Kreis ebenfalls mit der versuchten Ordnung von 10 Palmen herstellen wollte.

Hätten wir an dieser Stelle nur den Kreis von kleinen Säulen, so könnte man annehmen, er stelle einen *inneren* Säulengang um den Kuppel-Tambur in Projektion dar. Der Kreis von grossen Säulen nöthigt uns, eine andere Erklärung zu suchen. Das erste Gefühl ist : dieser Säulenkranz zerstört die innere Grösse des Gebäudes und lässt kaum mehr als ein Fünftel etwa des Hauptraumes überblicken.

Zwei Erklärungen dieser Anordnung bieten sich nun dar.

(1) Und nicht wie H. Jovanovits gelesen : « si puo fare co campanjle. »

Nous lisons en marge les mots suivants : « *Sagrestia cocanpanjle* (1). »

Cette composition ne peut pas avoir été dessinée par Giuliano da Sangallo après le projet définitif de Bramante, encore moins en 1514; c'est ce que démontre évidemment le diamètre de 200 palmes donné à la coupole.

Enfin, il nous paraît bien difficile d'admettre que les deux maîtres aient travaillé ensemble, ne fût-ce que peu de temps.

Quoi qu'il en soit, l'étude N° 44 et le projet D restent étroitement liés l'un à l'autre.

Comparez ce plan avec le N° 46.

Les mesures indiquées prouvent que M. Jovanovits est dans l'erreur, quand il affirme que les piliers de la coupole s'accordent dans leurs principales dimensions avec les piliers exécutés par Bramante. Ces derniers ont 80 palmes d'épaisseur, tandis que les autres en ont 100.

La colonnade circulaire autour de l'autel sous la coupole.

Dans les N°ˢ 8, 9, 16, 24, 39 *a*, 39 *b* et 43, nous avons trouvé des colonnes devant les pans coupés des piliers de la coupole. Dans les N°ˢ 34 *e*, 38 et 39, elles font partie d'une colonnade circulaire, complétée par des colonnes dont deux sont placées sous chaque arcade.

Dans les études C, C' (N°ˢ 38 et 39, 39 *a*, 39 *b*), cette colonnade est formée par l'ordre principal; mais, dans la variante 34 *e* de l'étude D, nous voyons devant les piliers postérieurs deux colonnes d'environ 6 palmes de diamètre, qui se trouvaient aussi dans le cercle de la projection intérieure de la coupole. Cette disposition est restituée Pl. 15, fig. 1 et 2.

Dans la description de l'étude C', nous avons dit que Bramante voulait aussi donner aux colonnes de ce cercle le même diamètre de 10 palmes qu'il cherchait à introduire partout comme principe d'unité.

Si nous n'avions ici que la colonnade de diamètre inférieur, nous pourrions supposer qu'elle représente la projection d'une colonnade *intérieure*, placée autour du tambour. Mais le grand cercle de colonnes nous force à chercher une autre explication. Au premier abord, cette colonnade semble nuire à la grandeur intérieure de l'édifice et ne permet guère d'embrasser d'un seul coup d'œil plus d'un cinquième environ du vaisseau principal.

Cette disposition peut s'expliquer de deux façons :

(1) Et non, comme M. Jovanovits : « si puo fare co campanjle. »

Die erste ist struktiver Art.

Die Kuppel des Pantheon ruht überall auf einer Kreismauer. Die achteckige Kuppel des Florentiner Domes erhebt sich auf acht Mauern, wovon vier blos auf Bögen ruhen. Die Kuppel von S. Sophia in Constantinopel schwebt dagegen, mit Hülfe ihrer vermittelnden Zwickel, über einem Quadrate.

Nun wollte auch Bramante seine Kuppel auf einem Quadrate erbauen, dessen Ecken zwar abgeschnitten waren, aber immer noch den Gebrauch gewaltiger Zwickel erheischten. Die Kuppel aber, die Bramante emporheben wollte, war etwas ganz anderes als die der Hagia Sophia. Es war etwas noch nie dagewesenes von unvergleichbar grösseren Verhältnissen; gegenüber der von Constantinopel war sie *wie eine Welt*. Wohl mochte es daher Bramante etwas vor diesen Zwickeln bangen! Es ist also leicht möglich, dass er mittelst dieser grossen, vor den Pfeilerschrägen unter den Tamburvorsprüngen stehenden Säulen, den Tambur unmittelbar durch senkrechte Stützen tragen wollte. Er konnte dies erlangen indem er die Säulen derselben Ordnung hier mittelst Piedestalen bis zum Gebälk über den Kuppelbögen emporhob oder indem er über den Säulen, in der Höhe welche den *Kuppelbögen* entspricht, eine niedrigere Pfeilerordnung anbrachte.

Die zweite Erklärung wäre die Absicht, mit diesem Säulenkranz um das Grab des « Apostelfürsten » an den Säulenkreis der Grabeskirche in Jerusalem zu erinnern. Diese Grabeskirche war ja im Abendlande während des Mittelalters öfters nachgebildet worden. Dieser Säulenkranz hätte wie eine Schranke, eine Art Allerheiligstes um die Grabesstätte gebildet. Was der Raum an Macht des Gesammteindrucks verlieren musste, hätte er theilweise durch die Feierlichkeit der Anordnung und durch die phantastische Wirkung der Durchblicke wiedergewonnen.

Einen Gedanken anderer Art, der sich darbietet, werden wir im Folgenden untersuchen.

Interpolirte Grundrisse.

Betrachtet man sowohl die Anordnung der Säulen an den Schrägen der Kuppelpfeiler, als den ganzen Säulenkreis, in den Studien C, C' und D, so empfindet man eine Art befremdendes Gefühl, als ob wir hier den Rest, oder den Anfang eines anderen Baugedankens vor uns hätten.

La première se fonde sur des raisons de construction.

La coupole du Panthéon repose, dans tout son pourtour, sur un mur circulaire.

La coupole octogone de la cathédrale de Florence s'élève sur huit murs, dont quatre ne reposent que sur des arcades. Par contre, la coupole de Sainte-Sophie, à Constantinople, coupole plus hardie, est suspendue au moyen de pendentifs, au-dessus d'un carré. C'était à ce dernier parti que s'était arrêté Bramante. Et, bien que dans son plan les angles du carré fussent abattus, des pendentifs considérables n'en restaient pas moins nécessaires. Mais la coupole que voulait créer Bramante était bien différente de celle de Sainte-Sophie. Il rêvait une construction inouïe, de dimensions incomparablement plus imposantes. C'était *tout un monde* que le grand architecte s'apprêtait à suspendre dans les airs; et l'on comprend que des pendentifs ainsi chargés lui aient donné beaucoup à penser. Rien d'étonnant qu'il ait songé à faire porter directement le tambour sur des soutiens verticaux, en plaçant les colonnes devant les pans coupés, sous les saillies du tambour. Il pouvait atteindre ce but en élevant les colonnes du même ordre sur les piédestaux, et en les faisant monter jusqu'à l'entablement au-dessus des arcs de la coupole, ou bien en installant au-dessus des colonnes un ordre de piliers secondaires, correspondants à la hauteur des grandes voûtes.

La seconde manière d'expliquer la colonnade circulaire autour du tombeau du « Prince des apôtres » serait d'y voir un souvenir de l'église du S. Sépulcre à Jérusalem, comme il y en a eu tant en Occident pendant tout le moyen âge. Cette colonnade aurait été comme une barrière autour du tombeau, et aurait constitué une sorte de « lieu très-saint ». Ce que le vaisseau de l'église aurait perdu en majesté et par l'interruption de l'aspect d'ensemble, il l'aurait regagné par la solennité de la disposition, ainsi que par la richesse et la poésie des perspectives qu'aurait offertes l'édifice, car on l'eût vu à travers les entrecolonnements couronnés de statues majestueuses.

L'emploi des grandes colonnes à l'intérieur de plusieurs des plans nous conduit à l'examen d'un autre ordre d'idées.

Plans interpolés.

Quand on considère la disposition des colonnes placées contre les pans coupés, ainsi que le cercle de la colonnade représentée dans les études C, C', et D, on ne peut se défendre du sentiment d'avoir sous les yeux un dernier vestige ou bien le premier germe d'un projet de construction tout différent.

Betrachtet man andererseits die Halbsäulen in Nr. 13 und 17, besonders aber die grossen Säulen in 11 und 12 in ihrer mächtigen vom Friedenstempel entlehnten Anordnung, — betrachtet man ferner die Säulen grosser Ordnung auf Nr. 23 (Bl. 6, Fig. 6) und in den Nebenkuppeln von Nr. 18, so glaubt man auch hier nicht das letzte Wort über diese Anordnung vor sich zu haben. Es drängt sich der Gedanke an eine Composition auf, wo sich beide Anordnungen zu einem Ganzen verschmelzen! — Es sollte uns wundern, wenn Bramante nicht einige Versuche nach dieser Richtung hin gemacht, und diese Versuche haben wir uns bemüht wiederherzustellen. Die zwei Grundrisse, die wir zu diesem Zwecke componirt haben, bezeichnen wir als « *interpolirte Grundrisse* ». Der erste ist Nr. 45.

Nr. 45.

Bl. 15, Fig. 6.

Wir haben diesen Grundriss aus den Elementen der Studien D (Nr. 34), Nr. 19 (Bl. 6, Fig. 4), und Nr. 11, 12 und 12 *a* zusammengestellt.

Der zweite ist Nr. 46.

Nr. 46.

Bl. 15, Fig. 7.

Hier haben wir uns mehr an den in der Studie C' (Nr. 39) dargestellten Kuppelpfeiler gehalten, sowie an Nr. 18 (Bl. 6, Fig. 4). Letztere Nummer bietet die Eigenthümlichkeit, in den Ecken der Nebenkuppeln grosse Säulen aufzuweisen, als Reminiscenz des Gesammtgedankens oder als Weg dahin. Diese Verhältnisse erlaubten einen Fassadengrundriss zu entwickeln, welcher der Skizze Nr. 37 (Bl. 42, Fig. 3) entspricht.

Selbstverständlich sind wir weit entfernt, die beiden von uns entworfenen Grundrisse für die etwa von Bramante in dieser Richtung componirten auszugeben. Es wäre dies etwas vermessen. Wir wollen nur die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt lenken.

Die Studie Nr. 24 zeigt in der That die Säulen des Schiffes auch in den Kuppelraum, und zwar in die Ecken des Achtecks, übertragen.

Aber selbst wenn die Annahmen unserer interpolirten Grundrisse irrthümliche wären, so dürften sie immerhin als theoretische Zusammenstellung, als Verbindungsstrich zweier verwandter Gedanken, nicht ohne alles Interesse sein.

D'un autre côté, lorsqu'on étudie avec attention, soit les demi-colonnes des n^{os} 13 et 17, soit les grandes colonnes des n^{os} 11 et 12, dont la disposition est empruntée au temple de la Paix, soit les colonnes du grand ordre contenues dans le n° 23 (pl. 6, fig. 6), soit enfin les coupoles latérales du n° 18, on acquiert la conviction que l'on n'est pas en présence de dispositions définitives, et l'on ne peut s'empêcher de songer à l'ensemble que formerait la fusion de ces divers éléments. Nous serions bien étonné si Bramante n'avait pas tenté quelques essais en ce sens, et ce sont ces essais probables que nous avons cherché à restituer ici. Nous donnons le nom de *plans interpolés* aux deux plans que nous avons dressés à cet effet.

Le premier est le n° 45.

N° 45.

Pl. 15, fig. 6.

Nous avons composé ce plan d'après les éléments fournis par l'étude D (n° 34), et par les n^{os} 19 (pl. 6, fig. 14), 11, 12 et 12 *a*.

Le second est le n° 46.

N° 46.

Pl. 15, fig. 7.

Ici, nous nous sommes plutôt inspiré des piliers de l'étude C', (n° 39), ainsi que du n° 18 (pl. 6, fig. 4.) Ce dernier numéro a cela de particulier qu'il présente de grandes colonnes dans les angles des coupoles latérales. Si ce n'est un acheminement à l'idée d'ensemble, c'en est du moins une réminiscence. Ces proportions nous ont permis de développer un plan de façade qui s'accorde assez bien avec l'esquisse n° 37 (pl. 42, fig. 3).

Il va de soi que nous n'avons pas la prétention de donner les plans reconstruits par nous ici comme reproduisant exactement l'idée de Bramante. Il y aurait là de la témérité. Nous voulons seulement attirer l'attention sur ce point.

L'étude n° 24 nous montre les colonnes de la nef employées aussi dans les angles de l'octogone, sous la coupole.

Quand même la supposition que nous venons d'émettre serait erronée, il nous semble qu'elle ne serait pas entièrement dépourvue d'intérêt, soit comme rapprochement théorique, soit comme trait d'union entre deux idées analogues.

GRUPPE VIII

ODER GRUPPE DER STUDIE G UND DES GRUNDRISSES AUF DER AKADEMIE VON S. LUCA IN ROM.

STUDIE G.

Nr. 47 und 47 *a*.

Bl. 21, und Fig. 19 im Textbande. (0,47^m × 0,62^m. Le Tarouilly, le Vatican; les projets pour la basilique, Pl. 7, dem Peruzzi zugeschrieben.)

Eigenhändige Arbeit Bramante's.

Die Fig. 19, im Textbande, giebt ein Fragment in der Grösse des Originals als Facsimile wieder. Das Gesammtblatt, nach der Pause Le Tarouilly's, ist etwas reducirt.

Diese Zeichnung sahen wir zum ersten Male im November 1868 in Paris, bei Herrn Erard, der damals mit der Bearbeitung des Nachlasses von Le Tarouilly beauftragt war, und zwar in der Gestalt der gestochenen, anfangs 1878 erschienenen Reduction. An der Bildung der Nebenkuppeln erkannten wir hier sogleich eine *Composition Bramante's;* über die Natur des Originals aber wussten wir nichts. Im Jahre 1869 forschten wir in Italien vergebens darnach. Als wir im Jahre 1875 von dem Bruder Le Tarouilly's und von dem Verlagshause Morel ermächtigt wurden, gegen Mittheilung der Studie D, diese Composition wiederzugeben, konnte Herr Alphonse Simil, Nachfolger des Herrn Erard, trotz der genauesten Nachforschungen, nicht ermitteln wo Le Tarouilly das Original gefunden hatte. Wir autographirten es daher und versandten es an alle Bibliotheken und Akademien Italiens, um womöglich einige Auskunft zu erhalten. Da lange keine Aufklärung erfolgte, mussten wir uns begnügen, die Zeichnung nach der Pause Le Tarouilly's wiederzugeben, und als Beglaubigung seinen Stempel beizufügen. Denn, dass diese Studie keine Erfindung Le Tarouilly's sei, darüber waren wir keinen Augenblick im Zweifel. Erst im November 1877 erhielten wir durch Carlo Pini, der sich in dieser Angelegenheit sehr viel Mühe gab, die erfreuliche Nachricht, dass es ihm gelungen sei, das Original in den Uffizien, in einer unbeachteten Mappe aufzufinden. Im Februar 1879 sahen wir selbst das Original und überzeugten uns, dass es eigenhändig von Bramante sein müsse, und dass Le Tarouilly in seiner Pause oben einige Hülfslinien ausgelassen hatte, und namentlich eine durch die Photographie verständlicher gewordene Bildung der Zwischenpfeiler der Apsiden nicht vollständig richtig gesehen

GROUPE VIII

OU GROUPE DE L'ÉTUDE G ET DU PLAN CONSERVÉ A L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC A ROME.

ÉTUDE G.

N° 47 et 47 *a*.

Pl. 21 et fig. 19 du volume de texte (0^m, 47 × 0^m, 62. Le Tarouilly, le Vatican; les projets pour la basilique, pl. 7, l'attribue à Peruzzi.)

Cette étude est de la propre main de Bramante.

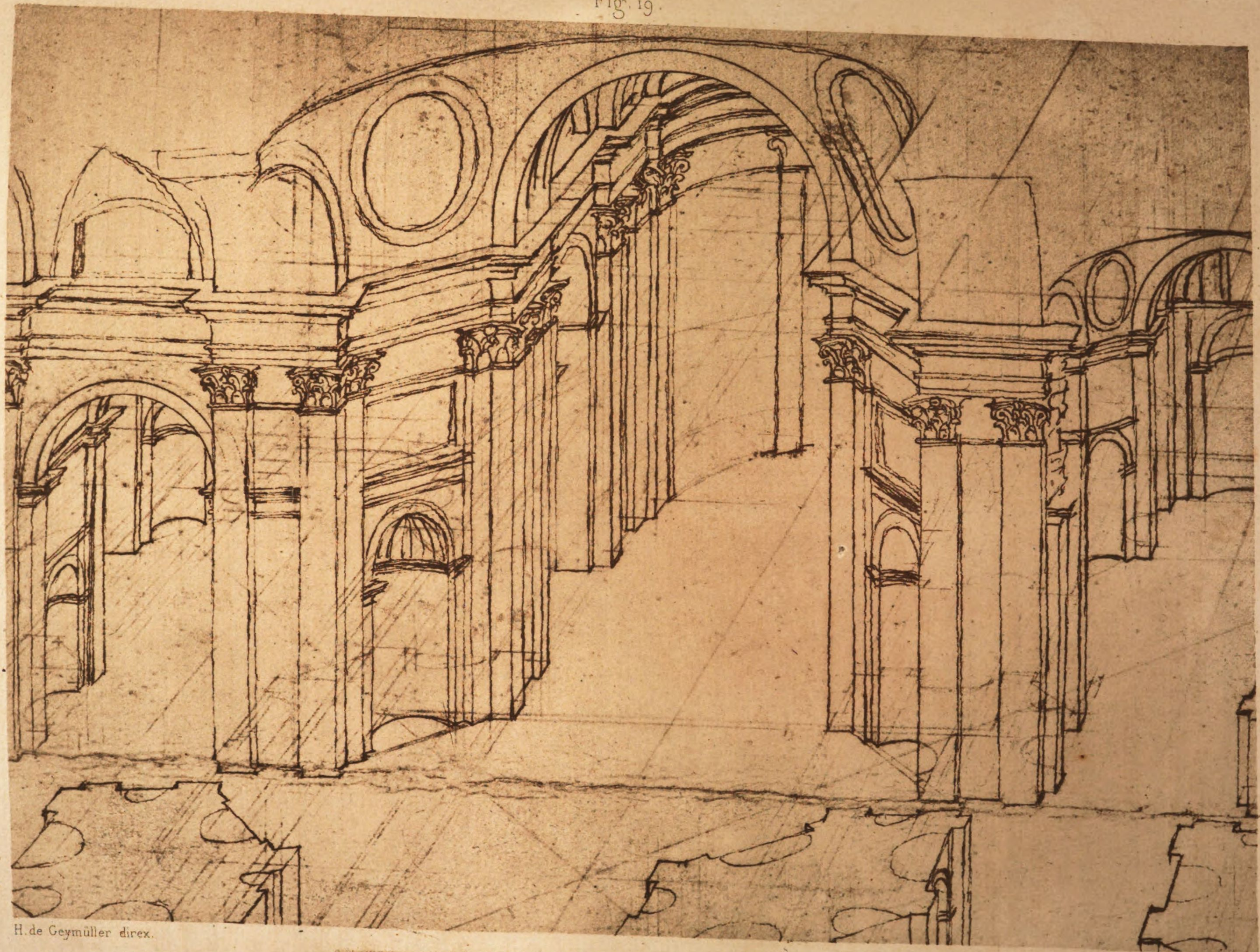
La fig. 19 du volume de texte en reproduit un fragment au moyen d'un fac-similé aussi grand que l'original. La feuille complète est une légère réduction du calque de Le Tarouilly.

C'est à Paris, en novembre 1868, chez M. Errard, chargé alors de compléter les papiers de Le Tarouilly, que nous avons eu connaissance de cette composition par la réduction qui en avait déjà été gravée et qui a été publiée depuis au commencement de 1878. La forme des coupoles latérales nous fit immédiatement reconnaître une *composition de Bramante.* Quant à la forme et à la nature de l'original, nous n'en savions rien du tout. En 1869, nous le cherchâmes vainement en Italie. Lorsque, en 1875, nous eûmes obtenu du frère de Le Tarouilly et de la maison Morel l'autorisation de reproduire ce dessin, en échange d'une communication de l'étude D, M. Alphonse Simil, successeur de M. Errard, ne put réussir, malgré toutes ses recherches à découvrir parmi les papiers de Le Tarouilly l'indication du lieu où se trouvait l'original.

Nous prîmes alors le parti d'autographier le dessin de Le Tarouilly et de l'envoyer à toutes les bibliothèques et à toutes les académies de l'Italie, afin d'obtenir, s'il était possible, quelques renseignements.

Étant resté longtemps sans réponse, nous dûmes nous borner à reproduire seulement le calque de Le Tarouilly, en ajoutant, comme indication de provenance, l'estampille de cet architecte, car il ne pouvait venir un instant à l'idée que ce plan eût été inventé par Le Tarouilly. Enfin, en novembre 1878, M. Carlo Pini, après s'être donné beaucoup de peine pour rechercher l'original, nous annonça qu'il avait eu la bonne fortune de le retrouver aux Uffizi, dans un portefeuille négligé. En février 1879, nous pûmes nous convaincre, devant l'original, que le dessin est de la main même de Bramante, et constater que Le Tarouilly avait oublié, dans la partie supérieure de son calque, quelques lignes auxiliaires, et qu'il n'avait pas bien remarqué la formation des piliers intermédiaires d'une

Fig. 19.



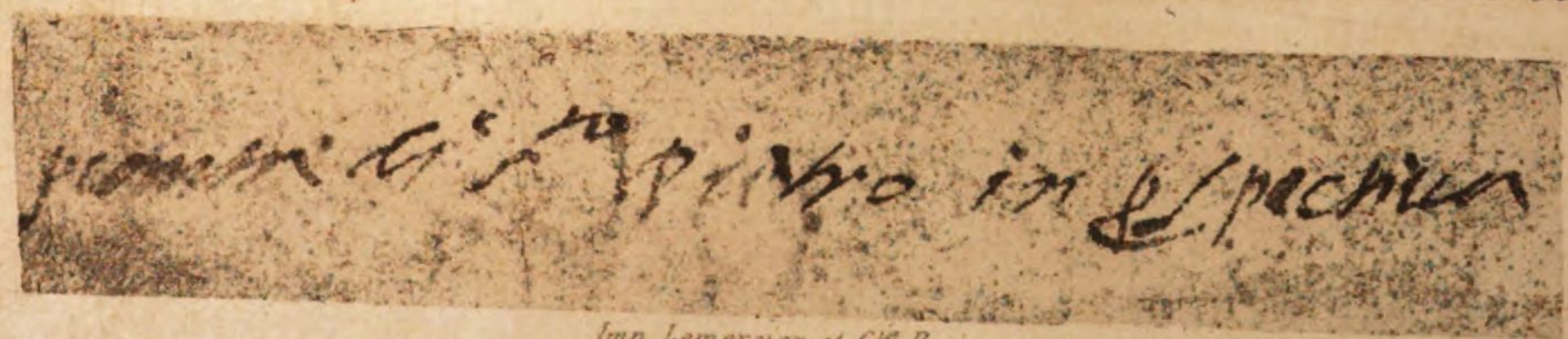
H. de Geymüller direx.

Héliogre Dujardin

FACSIMILE

NACH EINEM THEIL DES ORIGINALS

VON BL. 21. (No 47 & 47a)



FAC-SIMILE

D'APRÈS UNE PARTIE DE L'ORIGINAL

DE LA PL. 21. (No 47 & 47a)

Imp. Lemercier et Cie Paris.

BRAMANTE

hatte. An der vorderen Apsis nämlich hatte Bramante nicht zwei grosse Pfeiler mit einem grossen Pilaster, und zwei kleinen an jeder Seite, gezeichnet, wie dies auf der Pause Le Tarouilly's zu sehen ist; sondern dieselben durch je vier gekuppelte, mit rother Kreide gezeichnete Säulen ersetzt.

Diese Bildung ist eine interessante, wahrscheinlich letzte Vorstufe zur endgültigen Anordnung.

Das Blatt ist folgender Weise gezeichnet.

Alle perspektivischen Hülfslinien sind blos in's Papier eingeritzt. Der Grundriss ist durchweg mit rother Kreide angegeben, der Aufriss aber ist überall mit der Feder in schwarzbrauner Farbe gezeichnet.

Das Wenige, was Le Tarouilly über dies Blatt schriftlich bemerkt hatte, war, dass er es für *eine Arbeit Peruzzi's in der Art der Compositionen für S. Peter hielt.*

Die Gestalt der Nebenkuppeln, deren bedeutende Schrägen mit Nischen gegliedert sind (1), verglichen mit den endgültigen Pfeilern Bramante's, Bl. 45, schliesst Peruzzi und alle Nachfolger Bramante's von der Composition aus. Die schon *schwere* Hand in den Capitellen, das Zittern namentlich in den Curven, schliessen den jungen Peruzzi auch als Zeichner aus.

Die Wichtigkeit dieser Studie, die Aehnlichkeit des Strichs in den Capitellen, in den Linien und Rippen der Nischen mit den Nummern 1—5, 29 und 53 weisen mit Gewissheit auf die Hand des grossen Meisters hin.

Wenn es nöthig wäre, würde die Schrift, von unbekannter Hand, auf der Rückseite bezeugen, dass diese Studie für S. Peter ist. Sie lautet : *pianta di S^to^ Pietro in p̄spectiua* (Fig. 19 im Textbande).

Diese Perspektive giebt Durchschnitte in verschiedenen Höhen und zeigt den vorderen Theil des Baues in der Fussbodenhöhe, den mittleren Theil über den grossen Nischen der Kuppelpfeiler, und den hinteren Theil über den Arkaden der Kuppel durchschnitten.

Die überaus klare Darstellung, die majestätische Composition, fast zu mächtig für ein Werk von Menschenhand, erscheint wie ein vom Schöpfer gebildetes Werk der Natur.

Die Composition des Inneren in der Studie G und ihre Gliederung ist mit derjenigen, die Bramante all-

(1) Wir haben dies Kennzeichen schon in der Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, S. 250, gegeben. Wir sind überzeugt, dass H. Jovanovits (Forschungen, S. 82) dies schliesslich auch zugeben wird.

des absides, que la photographie réussit mieux à faire ressortir. Dans l'abside antérieure, Bramante n'avait pas dessiné un grand pilastre flanqué, de chaque côté, de deux pilastres plus petits, comme on le voit sur le calque de Le Tarouilly; chacun de ces deux points d'appui est remplacé par quatre colonnes accouplées, dessinées à la sanguine. Cette disposition est intéressante : elle représente probablement la dernière étape avant la disposition définitive.

Voici comment Bramante a procédé dans son dessin.

Toutes les lignes auxiliaires de la perspective sont simplement tracées en creux dans le papier avec la pointe d'ivoire. Le plan proprement dit est tout entier dessiné à la sanguine, tandis que les parties en coupe et en élévation sont dessinées à la plume et présentent une couleur d'un brun noir. Dans ses notes, Le Tarouilly se contentait de dire qu'il regardait ce dessin comme *un travail de Peruzzi, dans le genre des compositions pour Saint-Pierre.*

Si l'on compare avec les piliers définitifs de Bramante (pl. 45) la forme des coupoles latérales, dont les piliers montrent de grands pans coupés, ornés de niches (1), on reconnaîtra qu'il est impossible d'attribuer cette composition à Peruzzi ou à aucun autre des successeurs de Bramante. Peruzzi était, en outre, trop jeune pour être l'auteur de ce dessin, qui trahit parfois, dans les chapiteaux, une main déjà lourde et tremblante. Cette importante étude est bien du grand maître en personne; nous alléguons comme preuve la ressemblance que le trait présente dans les chapiteaux, dans les lignes et dans les côtes de la voussure des niches avec les n^os^ 1—5, 29 et 53.

Le lecteur auquel il faudrait encore démontrer que l'étude dont il est question se rapporte à Saint-Pierre sera convaincu par les mots qu'a tracés au revers une main inconnue : *Pianta di S^to^ Pietro in p̄spectiua* (fig. 19 dans le volume de texte).

Cette perspective nous offre une vue d'ensemble de coupes prises à différentes hauteurs. La coupe de la partie antérieure est faite au niveau du sol, celle de la partie centrale au-dessus des grandes niches des piliers de la coupole, celle du fond de l'édifice au-dessus des arcades de la coupole.

Le dessin est si clair, la conception si majestueuse, que nous croyons voir, non un édifice érigé de main d'homme, mais une œuvre puissante de la nature, formée par le Créateur lui-même.

Dans l'étude G, l'architecture de l'intérieur et de toutes ses parties concorde déjà à un tel point avec la

(1) Nous avons déjà signalé ce signe caractéristique (Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, p. 250). Nous sommes convaincu que M. Jovanovits lui-même (Forschungen, p. 82) finira par adopter aussi cette opinion.

mälig entwickelt und zuletzt festgestellt hat, schon so übereinstimmend, dass gerade die Natur der geringen Abweichungen die Autorschaft Bramante's ausser allen Zweifel setzten. Trotzdem hat Herr Simil die von Le Tarouilly gehegte Meinung, hier ein Werk Peruzzi's vor sich zu haben, beibehalten. Le Tarouilly kannte eben von den Arbeiten Bramante's blos die Studie B, und... den sogenannten Raphael'schen Grundriss bei Serlio (Bl. 26, Fig. 2.)! Wir machen noch auf folgende Eigenthümlichkeiten der Studie G aufmerksam :

1) Weder Basen noch Piedestale der grossen Ordnung sind hier angegeben.

2) Der Vorsprung des Pilastersystems beträgt 1/2 statt 1/6 Durchmesser. Zwischen den starken Gurtbögen spannen sich daher statt der Tonnen Kreuzgewölbe, welche erlauben, über den Arkaden grosse Fenster wie in den Thermen anzubringen.

3) Abgesehen von der obenerwähnten Bildung der Zwischenpfeiler in den Apsiden zeigt sich, dass hier Bramante bei seinen Apsiden die Anordnung des endgültigen Entwurfs bereits in Anwendung brachte oder wenigstens während dieser Studie feststellte. Es geht dies aus der Bildung des Ansatzes zu Verbindung der vorderen Apsis mit den gekuppelten kleinen Pilastern, und aus dem Vorhandensein des grossen Zwischenpilasters an der hinteren Apsis hervor.

4) Da die Nebenkuppeln und ihre Kreuzarme nach dem Prinzipe des Entwurfes B gebildet, die Apsidenumgänge dagegen wie in der Studie D, besonders aber wie im endgültigen Entwurfe angeordnet sind, so konnten die Axen der Umgänge nicht auf die Mitte der Nischen in den Kuppelpfeilern münden.

Daher ist auch keine Verbindung zwischen den Umgängen und den Arkaden angenommen. Diese Verbindung hat Herr Errard im posthumen Werke Le Tarouilly's in dem nach der Perspektive hergestellten Grundrisse irrthümlicher Weise angenommen.

5) In den schrägen Seiten der Haupt- und der Nebenkuppeln ist über den unteren Nischen, statt einer oberen Nische, eine umrahmte Mauerfläche angeordnet.

Gebogene Flachnischen, wie sie Bramante öfters gebrauchte, bilden den Abschluss an den Kreuzarmen der Nebenkuppeln, mit Ausnahme der auf die Vorhalle mündenden. Darüber Fenster.

Als Kämpfer der Nebenkuppeln und der Arkaden von 60 Pal. figurirt das jetzige Gesims, und kein Ge-

composition que Bramante développait peu à peu et allait fixer définitivement que la nature même des légères différences nous est une preuve indubitable qu'il en est l'auteur.

M. A. Simil, cependant, persiste à suivre l'opinion de Le Tarouillly, qui voyait ici une œuvre de Peruzzi; mais Le Tarouilly ne connaissait de Bramante que l'étude B et... le prétendu plan de Raphaël donné par Serlio (pl. 26, fig. 2) !

Nous appelons encore l'attention du lecteur sur les particularités suivantes de l'étude G :

1° On a jugé inutile toute indication relative aux bases ou aux piédestaux du grand ordre.

2° La saillie des pilastres est de la moitié, au lieu d'un sixième, du diamètre. Entre les arcs doubleaux, nous voyons, au lieu de voûtes en berceau, des voûtes d'arête qui permettent de percer de grandes baies au-dessus des arcades comme dans les Thermes ;

3° Outre la disposition des piliers intermédiaires que nous avons constatée plus haut dans les absides, on voit nettement que Bramante adaptait à ses absides le parti de son projet définitif, ou du moins qu'il a arrêté cette disposition, pendant qu'il élaborait l'étude dont nous parlons. Ce fait peut encore être établi par la manière dont est formée la jonction de l'abside antérieure avec les petits pilastres accouplés, ainsi que par la présence du grand pilastre intermédiaire dans l'abside postérieure.

4° Comme les coupoles latérales, y compris leurs quatre bras, sont disposées suivant le principe du projet B, comme les pourtours des absides sont conformes à l'étude D, et surtout au projet définitif, les axes des pourtours ne pouvaient pas correspondre aux axes des niches dans les piliers de la coupole. Ce fait nous explique pourquoi l'on a supprimé la communication directe entre ces pourtours et les arcades. M. Errard était donc dans l'erreur en figurant ce passage dans le plan restitué d'après la perspective qui a paru avec l'ouvrage posthume de Le Tarouilly ;

5° Dans les pans coupés des piliers qui soutiennent la coupole principale et les coupoles latérales, on voit, au lieu de deux niches superposées, une seule niche surmontée d'un panneau.

La terminaison des bras de la croix autour des coupoles latérales est formée par des niches présentant en plan une courbe de peu de profondeur, comme Bramante en faisait souvent ; celles qui terminent les bras donnant sur le portique font, cependant, exception. Au-dessus se trouvent des fenêtres. La *corniche*

bälk. Die hier vorkommende Anordnung der Vorhallen werden wir in den Nrn. 48, 49, 51 antreffen, und gemeinschaftlich besprechen. Sie lehrt, dass hier keine oberen Umgänge beabsichtigt waren.

actuelle, non un entablement, sert d'imposte aux coupoles latérales et aux arcades de 60 palmes.

Nous retrouverons la même disposition des portiques dans les nos 48, 49, 51, et nous en parlerons alors d'une manière générale. Cette disposition nous apprend que, dans ces plans, on ne projetait pas de galeries supérieures dans les pourtours.

Nr. 48.

Bl. 45, der gelb geränderte, mit B B B bezeichnete Grundriss. (0,90m × 0,62m. Auf der Akademie von S. Luca in Rom, im Gebäude wo der Architektur-Unterricht ertheilt wird).

Wird dem Peruzzi zugeschrieben; ist aber eine Composition von Bramante, und wurde für ihn gezeichnet.

Grosse genaue Zeichnung, mit dem Zirkel und meistens mit dem Lineal auf Papier ausgeführt, und mit dunkler Sepia getuscht.

Von diesem Grundrisse erhielt ich im Frühjahr 1869 durch den bekannten Architekten Poletti Kenntniss, sowie Erlaubniss, eine genaue Pause davon zu verfertigen.

Auf demselben steht von einer älteren, aber nicht mit der Zeichnung gleichzeitigen Hand : « Baldsar Petrucci senese », ferner « n° 23 », dann : « + S. Pietro, N° 23 D » und « N° 10. Pezzo Unico ».

Dies Blatt zeigt die genaue Anwendung der vorhergehenden Zeichnung auf die endgültigen Pfeiler Bramante's.

Möglicher Weise ist der Name Peruzzi's nur wegen der Aehnlichkeit mit dem von Serlio ihm zugeschriebenen Plane hier beigefügt worden. Die Schreibart « Petrucci » statt Peruzzi, die auch Serlio gebraucht, bestärkt diese Vermuthung.

In Anbetracht jedoch, dass es zwei andere Varianten dieser Fassadenbildung (Nr. 49 und 51) von Peruzzi's Hand giebt, wovon Nr. 49 sicher für Bramante gezeichnet wurde, darf mit Gewissheit gesagt werden, *dass auch diese Composition von Bramante ist.* Ob dem Peruzzi auch nur die Ausführung zukomme, lässt sich wegen der geometrischen Zeichnung vorerst nicht bestimmen.

Es wäre in den gegebenen Verhältnissen ein Wunder, wenn nicht schon Bramante seine Gehülfen angewiesen hätte, diese Fassadenbildung auf seine endgültige innere Compostion anzuwenden.

Der Zusammenhang der beiden Grundrisse Nr. 47 und 48 ist ein so enger, dass die Annahme, es sei erst

N° 48.

Pl. 45. (Le plan bordé de jaune en B B B 0m,90 × 0m,62, est conservé à l'Académie de Saint-Luc, à Rome, dans le bâtiment où se font les cours d'architecture).

Il est attribué à Peruzzi. Nous pourrons cependant prouver que la composition est de Bramante et qu'elle a été dessinée pour lui.

Le dessin exact est à grande échelle, exécuté au compas et en grande partie à la règle sur papier, et lavé à la sépia foncée.

C'est à l'architecte romain bien connu, Poletti, que je suis redevable d'avoir vu ce plan en 1869. Il m'autorisa gracieusement à en prendre un calque.

Nous y lisons, tracée par une main ancienne, bien que postérieure à celle qui a exécuté le dessin, l'inscription suivante : « Baldsar Petrucci Senese, » puis n° 23, » enfin « + S. Pietro N° 23 D. » et « N° 10, Pezzo unico ». Cette planche nous montre l'application exacte du dessin précédent aux piliers définitifs de Bramante.

Il est possible que le nom de Peruzzi n'ait été ajouté ici qu'à raison de la grande ressemblance de ce plan avec celui qui est attribué à ce dernier par Serlio. L'orthographe de « Petrucci » qu'employait aussi Serlio pour Peruzzi, semble encore confirmer notre supposition.

En tenant compte, cependant, des deux variantes du même parti pour la façade de ce plan que nous possédons de la main de Peruzzi (nos 49 et 51), et dont l'une (n° 49) a en tous cas été dessinée pour Bramante, nous pouvons admettre avec certitude que *la composition dont nous venons de parler est aussi de Bramante.* Le caractère géométrique du dessin ne nous permet pas d'affirmer que Peruzzi soit même le simple exécuteur de ce dessin.

Au point où en étaient arrivées les études pour Saint-Pierre, il est tout naturel que Bramante ait demandé à un de ces aides d'appliquer cette composition de façade à son projet dont l'intérieur était définitivement arrêté.

Il est presque évident que ce n'est pas un de ses disciples, un de ses successeurs, qui ait songé, seule-

einem der Schüler Bramante's zehn oder zwanzig Jahre später eingefallen diese (1505-1506) sich aufdrängende Lücke auszufüllen, eine bei den Haaren herbeigezogene zu nennen wäre.

Die runden Treppen die sich in *jedem* der Kuppelpfeiler befinden, statt der zwei viereckigen die in den hintern Pfeilern angebracht waren, noch mehr aber, die *drei Eingänge,* welche zu einer dieser Treppen führen, sind ein Beweis, dass diese Zeichnung nicht aus der Zeit ist, da man die Kuppelpfeiler eher zu verstärken als zu schwächen suchte.

Die für die Grundrissbildung maassgebende Gestalt der Kuppelpfeiler ist die endgültige, wesshalb die Nebenkuppeln auf einem Quadrate mit kaum bemerkbaren Schrägen von 3 Palmen sich erheben. Nun münden auch die Axen der Umgänge auf die Axen der Pfeilernischen, und wir können endlich sagen :

Alle Glieder des endgültigen Entwurfs sind fertig, ihre Verhältnisse zu einander festgestellt. Nur in den absoluten Maassen können noch einige Schwankungen vorkommen.

Als kleine Abweichungen von der Studie G bezeichnen wir den Umstand, dass hier die Kreuzarme der Nebenkuppeln rechtwinklig abgeschlossen sind, seitwärts dagegen Nischen mit Flachbogenvertiefung haben.

Die endgültige Apsidenbildung, die wir schon in der Studie G als vorhanden nachweisen konnten, ist hier überall klar angebracht. Auf Bl. 45 haben wir sie blos am vorderen Kreuzarme gezeichnet, man sieht sie besser auf Bl. 15, Fig. 8, Bl. 22, Fig. 4—5, Bl. 30, Bl. 35, Fig. 4, — und grösser auf Bl. 38, Fig. 1, sowie Bl. 51.

In den zwei letzten Figuren sieht man auch die grossen Pilaster, welche seit der Studie G fortan den Pfeiler, an welchen sich die Apsiden lehnen, gliedern.

Das Aeussere der Studie G und dieses Grundrisses können wir zusammen besprechen.

Die Säulen der Vorhalle sind von einer Ordnung die wohl ein Drittel kleiner als die innere, und wahrscheinlich dieselbe ist, die wir auf Bl. 14 und 16 für die *Aussenarchitektur* der Umgänge angenommen haben. Die Höhe der Vorhallengewölbe verlangt eine Attika die, *in Rücksicht auf die Länge der äusseren Arme der Nebenkuppeln,* um den ganzen Bau laufen musste. Eine ähnliche Attika sieht man auf Bl. 20, Fig. 5, auf Bl. 27, und anderwärts. In dieser Zeichnung sind blos an dem hinteren Umgange, zwischen den 3/4 Säulen, Tabernakel angegeben, gestaltet wie die auf Bl. 33, Fig. 2, und Bl. 34, Fig. 1.

ment dix ou vingt ans plus tard, à faire un essai qui, dans les circonstances où nous sommes (1505—1506), devait sauter aux yeux.

Les escaliers circulaires qui se trouvent dans *chacun* des piliers de la coupole, tandis que deux escaliers carrés existaient dans les piliers postérieurs, et surtout *les trois entrées* conduisant à l'un de ces escaliers, nous montrent que le dessin dont nous nous occupons ne peut pas dater de l'époque où l'on cherchait à renforcer les piliers plutôt qu'à les diminuer. La forme des piliers de la coupole qui, dans chaque composition, constitue l'élément déterminant pour le reste du plan, est celle qui fut adoptée définitivement, ce qui donne comme base des coupoles latérales un carré avec des pans coupés, à peine marqués et n'ayant que 3 palmes. Les axes des pourtours se confondent avec ceux des niches dans les piliers de la coupole.

Désormais nous pouvons dire : *Toutes les parties du projet définitif se trouvent achevées ; les rapports de leurs dimensions respectives sont nettement arrêtés, et il n'y aura que des légères modifications insignifiantes dans les mesures réelles de ces dimensions.*

Nous signalerons une légère différence avec le projet G : les bras de croix des coupoles latérales sont terminés à angle droit, tandis que, sur les côtés, ils présentent des niches à bases elliptiques.

Ici, la disposition définitive des absides, que nous pouvions déjà voir dans l'étude G, est partout franchement appliquée. En exécutant la planche 45, nous ne l'avons reproduite que dans le bras de devant; elle est plus visible dans les pl. 15, fig. 8 ; pl. 22, fig. 4-5 ; pl. 30, pl. 35, fig. 4 ; et elle est encore plus grande dans la pl. 38, fig. 1, et dans la pl. 51.

Dans les deux dernières figures, on voit aussi les trois pilastres du grand ordre qui, déjà dans l'étude G, forment les subdivisions du grand pilier auquel viennent aboutir les absides.

Nous réunirons ici les observations à faire sur l'extérieur de ce plan et sur celui de l'étude G.

Les colonnes du portique appartiennent à un ordre qui est d'un tiers plus faible que le grand ordre de l'intérieur et qui est très probablement celui que nous avons adopté pour le *revêtement extérieur* des pourtours dans les planches 14 et 16. La hauteur des voûtes des portiques demandait un attique qui, *étant donnée la longueur des bras extérieurs des coupoles latérales,* a dû se poursuivre tout autour de l'édifice. Nous retrouvons un attique semblable dans les pl. 50, fig. 5, et dans la pl. 27, etc. Ici ce n'est que dans le pourtour postérieur, entre les colonnes engagées d'un quart, que des tabernacles disposés comme ceux de la pl. 33, fig. 2 et de la pl. 34, fig. 1, ont été dessinés.

Vorne, über der Vorhalle sieht man den Umgang gleichfalls rund, wie in den drei anderen Kreuzarmen, angegeben, wahrscheinlich als Variante, mit einer völlig nach allen vier Seiten gleichförmigen Aussenbildung, wie wir sie bei Serlio finden.

Zwischen der Vorhalle und dem Umgange sind zwei geschickt angebrachte sechsseitige Sakristeien. Von der Aussengliederung der Studie G ist gerade genug angegeben, um sie mit Sicherheit als dieselbe wie die vorliegende bezeichnen zu können. Sie beweist, dass in keiner von beiden ein oberer Umgang beabsichtigt war.

Dagegen war dies in den zwei folgenden Varianten dieser Composition höchst wahrscheinlich der Fall.

Nr. 49.

Band II. (0,28^m × 0,29^m. Unter den Zeichnungen Peruzzi's. Grundriss, die linke Hälfte der Vorhalle darstellend).

Für Bramante gezeichnet.

Dies geht aus dem Maasse von 167 Palmen für die Entfernung der Axen der Haupt- und Nebenkuppeln von einander hervor, welche Entfernung Bramante mit 165 1/2 Palmen ausführte, und die nicht leicht umzustossen war. Auch hätte später diese Abänderung keinen rechten Sinn gehabt.

Die betreffende Figur zeigt genau dieselbe Composition wie die Nrn. 47 und 48. Hier besteht aber die Gliederung der Baukörper, statt aus einer einzigen mittleren Ordnung, aus der grossen 12 Palmen-Ordnung des Inneren, verbunden mit der 5 Palmen-Ordnung der Apsiden. Da der Ansatz des Thurmes einen halben grossen Pilaster zeigt, so ist es wahrscheinlich, dass die grosse Ordnung um das ganze Aeussere geführt werden sollte, eine Anordnung die obere Umgänge in den Kreuzarmen veranlasst hätte.

Peruzzi schrieb darauf : *Palmj* 90 1/2 *la mjta del portico medio,* ferner alle Maasse.

Siehe Nrn. 50 und 51.

Nr. 50.

Bl. 15, Fig. 8.

Genaue nach den Maassen aufgetragene Zeichnung der Nr. 49.

Sur le devant, au-dessus du portique, on a aussi indiqué, pour le contour extérieur du pourtour, la forme circulaire, comme dans les autres bras de la croix ; ce n'est probablement qu'une variante, dans laquelle les quatre côtés se terminent de la même manière que dans le projet de Serlio.

Deux sacristies hexagonales ont été placées avec beaucoup d'habileté entre le portique et le pourtour.

L'architecture extérieure de l'étude G est suffisamment indiquée pour que nous puissions la considérer comme la même que celle dont nous nous occupons en ce moment. Elle nous montre que, dans aucun de ces deux projets, on n'avait en vue un pourtour à l'étage supérieur, ce qui, par contre, était très probablement le cas dans les deux variantes de cette composition qui vont suivre.

N° 49.

Vol. II. (0^m,28 × 0^m,29. Parmi les dessins de Peruzzi, esquisse de la moitié de gauche du plan du portique).

Croquis dessiné pour Bramante, ainsi que cela résulte des 167 palmes que mesure la distance des axes de la coupole principale et des coupoles latérales. Dans l'exécution, cette distance a été fixée par Bramante à 165 palmes 1/2 ; il aurait, du reste, été difficile de la changer, et d'ailleurs, plus tard, ce changement n'aurait eu aucune signification.

Le dessin dont il est question contient exactement la même composition que celle des n^{os} 47 et 48. Ici, l'ordonnance architectonique est formée, non plus par un seul ordre moyen, mais par l'emploi simultané du grand ordre de 12 palmes qui règne à l'intérieur et de l'ordre de 5 palmes que nous montrent les absides.

Au point de jonction du portique et de la tour, il y a un demi-pilastre du grand ordre ; il est donc probable que des demi-pilastres analogues se trouvaient tout autour de l'extérieur. Cette disposition aurait ainsi donné lieu à des pourtours supérieurs dans tous les bras de la croix.

Perruzzi a écrit sur ce dessin : « *Palmj* 90 1/2 *la mjta del portico medio* » ; il a inscrit en outre toutes les cotes.

Voir n° 50 et 51.

N° 50.

Pl. 15, fig. 8.

Dessin exact, mis au net d'après les mesures du n° 49.

Nach dem Vorbilde von Nr. 48 haben wir die Vorhalle auf die endgültige Innencomposition Bramante's angewendet. Die Axenentfernung von 167 Palmen haben wir beibehalten, die jetzige von 165 1/2 aber in liegenden Zahlen beigefügt; die Aussenarchitektur der Umgänge nach dem Vorbilde von Nr. 104, (Bl. 30, linke Hälfte), ergänzt; die auf einem Flachkreis sich erhebenden Nischen *f f,* nach dem Vorbilde von Nr. 55 (Bl. 20, Fig. 6, und Bl. 22, Fig. 4—5) gebildet; auf dem Stiche sind sie nicht regelmässig, daher weniger befriedigend als auf den zwei zuletzt genannten, besser ausgeführten Figuren.

B C bezeichnet die Lage der Thüren der alten Basilika. Sie zeigt dass es, mittelst der Vorhallenbildung (siehe Nrn. 47, 51), Bramante gelang, den von der alten Basilika bedeckten Raum, selbst mit dem griegriechischen Kreuze, in den Neubau einzufassen. Diese für die Geistlichkeit maassgebende Grundbedingung sollte, durch die Art wie sie zuletzt ausgeführt wurde, für den Bau verhängnissvoll werden.

Die sechseckige Sakristei haben wir nach Nr. 48 hier hinzugefügt.

Siehe Nr. 47 bis 51

Nr. 51.

In dem Skizzenbuche Peruzzi's in Siena, fol. 34. — 0,213^{m} × 0,280^{m}.

Fast identische Wiederholung von Nr. 50, höchst wahrscheinlich für Bramante skizzirt. Linke Hälfte der Fassade. Peruzzi schrieb : *el semidimjetro in loangollo octuso.*

Die zwei fehlenden Maasse können, nach Analogie mit den vorhandenen, jede auf 4 Palmen bestimmt werden, was mit den eingeschriebenen Maassen eine Axenentfernung von 167, wie bei Nr. 49, statt von 165 1/2 Palmen ergiebt. Diese Skizze wurde somit für Bramante gemacht.

Die Hauptabweichung von Nr. 49 scheint hier in den Oeffnungen von 40 Palmen Breite zu bestehen, in welchen die kleinen Säulen so angebracht sind, dass das mittlere Intercolumnium 12 statt 15 Palmen beträgt. Auch ist hier der Mittelbau der Vorhalle, durch gekuppelte Säulen getrennt, wodurch er ebenfalls in drei Theile zerfällt, statt einen einzigen Raum zu bilden.

En prenant comme modèle le n° 48, nous avons appliqué le dessin de ce portique à la composition intérieure définitive de Bramante et conservé l'espacement des axes de 167 palmes et demie. L'architecture extérieure des pourtours a été complétée d'après le n° 104 (pl. 30, la moitié de gauche); les petites niches sur un plan en arc de cercle, *ff,* ont été faites d'après le n° 55 (pl. 20, fig. 6 et pl. 22, fig. 4-5); le graveur ne les a pas indiquées ici d'une manière régulière, ce qui leur donne un aspect peu satisfaisant; elles sont mieux rendues dans les deux dernières figures que nous venons de mentionner.

La place des portes de la basilique constantinienne est indiquée par les lettres B et C. Cette indication montre que, grâce à la disposition de l'atrium (voyez les n^{os} 47-51), Bramante parvint à faire rentrer l'espace couvert par l'ancienne basilique dans le plan de sa reconstruction, même en adoptant la croix grecque.

Aux yeux du clergé, cette condition semblait indispensable; elle ne fut remplie qu'en dernier lieu et d'une manière désastreuse pour l'effet du monument.

La sacristie hexagonale a été ajoutée ici d'après le n° 48.

Voyez les n^{os} 47-51.

N° 51.

Dans l'album de Peruzzi à Sienne, fol. 34. — 0^{m},213 × 0^{m},280.

Reproduction presque identique du n° 50 et très probablement esquissée pour Bramante.

Moitié de gauche de la façade.

Peruzzi y a écrit : *El semidimjetro in loangollo octuso.*

Les deux cotes qui manquent peuvent être fixées, par analogie avec les autres, à 4 palmes chacune, ce qui, avec les mesures inscrites, porte l'espacement des axes à 167 palmes également, comme au n° 49, au lieu de 165 1/2; cette esquisse a donc été exécutée pour Bramante.

La principale différence qui distingue cette étude du n° 49 se trouve dans les ouvertures de 40 palmes, où les petites colonnes sont placées de telle façon que l'entre-colonnement du milieu est de 12 palmes au lieu de 15. Nous remarquerons aussi que la partie centrale du porche est divisée en trois parties par des colonnes accouplées, au lieu de ne former qu'une seule galerie.

Nr. 52.

Bl. 20, Fig. 1. (Skizzenbuch Peruzzi's in Siena, fol. 36 v. — $0{,}213^m \times 0{,}280^m$.)

Höchst wahrscheinlich für Bramante gezeichnet. Kleine Skizze zur vorderen Fassade der Vorhalle von S. Peter, ganz der Nr. 49 und 51 entsprechend. Das in Nr. 49 befindliche, und hier im Giebel wieder erscheinende Erkennungszeichen, zwei sich schneidende Dreiecke, dürfte den Zusammenhang noch mehr beweisen.

Es ist nicht klar, ob für die grosse Ordnung Pilaster oder Halbsäulen gemeint sind. Diese Ordnung theilt die Fassade in drei Körper, deren jeder von einem Giebel gekrönt wird. Zwischen der grossen Ordnung und entsprechend ihrer Höhe, befinden sich zwei kleine Ordnungen, unten die eigentliche Vorhalle, oben die Loggia für den Segen bildend.

Dies System entspricht ziemlich genau dem in Nr. 143 (Bl. 33, Fig. 1) gegebenen der Apsidentravée.

Statuen bilden die Akroterien. Die grossen Ordnung hat keine Piedestale.

Die Architektur dieser Vorhalle zeigt ein für die Renaissance seltenes Zusammentreffen der struktiven und dekorativen Theile, eine sozusagen « griechisch-dorische Einheit » (1).

N° 53.

Bl. 18, Fig. 2. (Original-Gr. — K F. — Not. Nr. 8. — Jov. Nr. XXI, dem Peruzzi zugeschrieben. Früher Nr. 58 der Mappe 21, wo sie als von G. da Sangallo galt.)

Eigenhändige Skizze Bramante's.

Mit Bleistift vorskizzirt, mit der Feder und dunkelbrauner Tinte ausgeführt.

Man vergleiche den Strich mit den Nrn. 1—5, 29 und 47 *a* (Text, Fig. 19). Die « hellenische » Anmuth dieser Skizze giebt eine Ahnung von der Vollkommenheit mit welcher Bramante einst zeichnen musste, ehe das Alter und Handgicht seine Kräfte lähmten.

Aeussere perspektivische Ansicht von S. Peter, entweder die hinteren Theile eines lateinischen Kreu-

(1) Schinkels Schauspielhaus in Berlin erinnert an diese Anordnung.

N° 52.

Pl. 20, fig. 1. (Dans l'album de Peruzzi à Sienne. Fol. 36v. — $0^m{,}213 \times 0^m{,}280$.)

Croquis très probablement dessiné pour Bramante.

C'est une petite esquisse faite en vue de la façade principale du portique de Saint-Pierre; elle présente beaucoup d'analogie aves les n^os 49 et 51. La petite étoile, servant de point de repère, que nous avons vue dans le n° 49 et qui se retrouve ici dans le fronton de cette façade, donne encore plus de poids à cette conjecture.

Il n'est pas facile de distinguer si ce sont des colonnes ou des pilastres qui forment ici l'ordre principal. Cet ordre distribuait la façade en 3 parties dont chacune était surmontée d'un fronton. Les entre colonnements du grand ordre sont remplis sur toute la hauteur par une double ordonnance superposée, qui accuse, dans la partie inférieure, le portique proprement dit, et, au-dessus, la *loggia* de la Bénédiction.

Cette disposition rappelle beaucoup celle que nous avons vue dans la travée des absides du n° 143 (pl. 33, fig. 1).

Aux angles des frontons, plusieurs statues forment des acrotères. Le grand ordre n'a pas de piédestaux.

La composition de cette façade offre un exemple rare à constater dans l'architecture de la Renaissance, de la concordance entre les éléments de la construction et ceux de la décoration. Elle présente en quelque sorte l'unité de l'ordre dorique grec (1).

N° 53.

Pl. 18, fig. 2. (Gr. de l'original — K F. — Not. n° 8. — Jov. : dans son n° XXI l'attribue à Peruzzi. — L'ancien n° 58 du portefeuille 21 l'attribuait à G. da Sangallo.)

C'est une esquisse exécutée par Bramante lui-même, ébauchée au crayon, et terminée à la plume avec une encre d'un brun foncé.

Comparez le trait de ce croquis avec celui des n^os 1-5, 29, et 47 *a* (volume de texte fig. 19). — Le parfum, pour ainsi dire, hellénique de cette esquisse peut donner quelque idée de la perfection des dessins de Bramante avant que l'âge et la goutte aux mains eussent paralysé les forces du maître.

Vue d'ensemble en perspective de l'extérieur de Saint-Pierre, représentant soit la partie postérieure

(1) Le Théâtre de Schinkel à Berlin rappelle un peu cette disposition.

zes oder ein griechisches Kreuz, wahrscheinlich letzteres darstellend. Der allgemeine Grundriss ohne Nebenportiken ist mit den hinteren Theilen der Nr. 48 verwandt.

Unterbau der Kuppel in Quadratform ohne abgeschnittene äussere Ecken, keine aussen sichtbare Nebenkuppeln.

Die scheinbar wenig tiefen Umgänge müssen hoch oder zweistöckig, ohne besondere Beleuchtung sein. Dagegen haben die Kreuzarme selbst jeder drei Fenster, eine Zahl die nicht ganz leicht mit der inneren Anordnung zu verbinden ist, es seien denn, wie in Bl. 19, drei Kapellen, oder, wie auf Bl. 18, Fig. 6, schmale Arkadenpfeiler angenommen.

Die Apsisgewölbe sind mit Rundfenstern versehen, wie diejenigen welche wir auf Bl. 13 und 32 gezeigt.

Auf einem der Eckräume ist ein schlanker Thurm angedeutet.

Die Kuppel wie bei Serlio (Bl. 1).

Die innere grosse Ordnung ist auch aussen angebracht; die Säulen sind gekuppelt, wie wir sie auf Nr. 50 (Bl. 15, Fig. 8) angewendet haben.

Rückseite, siehe Nr. 53 *a*.

N° 53 *a*.

Bl. 18, Fig. 3. Rückseite von Nr. 53. (Not. Nr. 8 *bis*. Mit Bleistift vorgezeichnet.)

Zeigt ein Stück des Säulenganges um den Tambur, in der von Serlio überlieferten Weise.

Nr. 54.

Bl. 53, Fig. 6. (Original-Gr. — F. — Not. Nr. 25. — Früher dem G. da Sangallo zugeschrieben, jetzt Mappe 2.)

Zeichnung und Zahlen deuten auf Peruzzi.

Wir erwähnen diese flüchtige Grundrissskizze aus Mangel eines anderen Platzes hier, weil der vordere Umgang aussen eine Fassade mit gerader Flucht bildet, in der Art der Nrn. 47 bis 51. Mit der Kirche selbst scheinen andere Bauwerke von unklarer Bestimmung zusammenzuhängen.

Rückseite : Bl. 20, Fig. 7.

d'une croix latine, soit une croix grecque ; cette dernière hypothèse paraît la plus probable. Les portiques latéraux sont supprimés et le plan général a un certain air de parenté avec la partie postérieure du n° 48.

Coupole avec un soubassement carré, visible à l'extérieur. Les coupoles latérales ne sont pas accusées à l'extérieur.

Les pourtours qui paraissent avoir peu de profondeur semblent avoir une grande hauteur ou bien comportent deux étages, sans être éclairés d'une manière directe. Par contre, les bras de la croix sont éclairés chacun par trois baies, disposition qu'il est assez difficile de concilier avec celle de l'intérieur, à moins, cependant, de supposer trois chapelles, comme dans la pl. 19, ou d'admettre des arcades supportées par des piliers étroits, comme dans la pl. 18, fig. 6.

La voûte des absides est percée de baies circulaires comme celles que nous avons figurées dans notre essai de restitution (pl. 13) et dans la coupe transversale (pl. 32).

Sur l'un des angles de l'édifice, à droite, nous voyons l'indication très légère d'une tour élancée.

La coupole est semblable à celle qui a été donnée par Serlio (pl. 1).

L'ordre principal de l'intérieur s'accuse aussi à l'extérieur; les colonnes sont accouplées, comme nous l'avons indiqué dans le n° 50 (pl. 15, fig. 8).

Pour le verso, voyez le n° 53 *a*.

N° 53 *a*.

Pl. 18, fig. 3. (Au verso du n° 53. — Not. n° 8 *bis*. Ébauché au crayon.)

Elle nous montre un fragment en perspective de la colonnade extérieure du tambour, dans le genre de celle de Serlio.)

N° 54.

Pl. 53, fig. 6. — (Gr. de l'original — F. — Not. n° 25. — Cette esquisse, jadis attribuée à G. da Sangallo, se trouve maintenant dans le portefeuille 2.)

Le croquis et les chiffres semblent être de Peruzzi.

Nous ne le mentionnons ici que parce que le pourtour antérieur a une façade de formation rectiligne, à peu près comme les n^{os} 47-51. Nous voyons encore d'autres édifices dont la destination n'est pas bien déterminée, mais qui semblent cependant faire partie du plan d'ensemble.

Au verso, pl. 20, fig. 7.

Nr. 54 *a*.

Bl. 20, Fig. 7. (Rückseite von Nr. 54. — Not. Nr. 25 *bis*.)

Sehr wahrscheinlich von Peruzzi.

Rechte Ecke der Vorhalle von S. Peter, mit dem daranstossenden Thurme. Wegen des unter letzterem angebrachten Durchgangs scheint dieser Aufriss sich auf einen Langhausbau zu beziehen.

Durch die Höhengliederung dieser Skizze wird man an die Nrn. 47 und 48 erinnert.

GRUPPE IX

Varianten der vorgeschrittensten Entwürfe.

Wir haben bei der Beschreibung der Nr. 48 gesehen, dass Bramante dort schon alle Bautheile und Glieder des endgültigen Entwurfs, mit ihren Verhältnissen zu einander, festgestellt hatte, und dass etwa bemerkbare Schwankungen auf die absoluten Maasse einiger Theile beschränkt waren.

Diese unbedeutenden Schwankungen werden wir auch noch in den Studien der gegenwärtigen Gruppe antreffen. Die nun festgestellten, somit gegebenen Elemente sehen wir ausserdem in verschiedener Weise gruppirt und entwickelt. Die betreffenden Studien zeigen aber noch deutlich die Spur von zwei verschiedenartigen an Bramante gestellten Forderungen, die zu beseitigen ihm noch nicht gelungen war. Die erste Einwendung betraf den Punkt, dass in der Composition des Grundrisses Nr. 48, der von dem Inneren der alten Basilika bedeckte Raum wohl durch die Vorhalle des griechischen Kreuzes bedeckt, nicht aber in's Innere der neuen Kirche aufgenommen sei. Diese Bedingung liess sich nur durch ein Langhaus erfüllen.

Die zweite Einwendung muss die Kostspieligkeit des Bramante'schen Entwurfes betroffen haben, und eine Reihe von Skizzen zeigen Bramante bemüht, die Innenwirkung seines Hauptraumes zu retten, alle Nebenräume aber fortzulassen.

Nr. 55.

Blr 20, Fig. 6. (0,453^{m} × 0,693^{m}. — K F. — Not. Nr. 30. — Jov. Nr. 11. — Maassstab : 1/300.)

Von Peruzzi für Bramante gezeichnet.

N° 54 *a*.

Pl. 20, fig. 7 (verso du n° 54. — Not. n° 25 *bis*).

Ce dessin est très probablement de Peruzzi. Il représente la partie de droite du portique de Saint-Pierre, avec l'indication de la tour adjacente. Le passage que l'on remarque ici sous la tour semblerait indiquer que cette esquisse devait s'adapter à une longue nef.

La disposition architectonique de la façade rappelle celle des n^{os} 47 et 48.

GROUPE IX

Dernières études avant le projet définitif.

Dans la description du n° 48, nous avons pu constater que Bramante avait arrêté les dimensions et les proportions relatives des différentes parties du projet définitif, et que les variantes, à peine sensibles, ne portèrent dès lors que sur les mesures absolues de certaines parties.

Dans ces études, où les éléments donnés sont groupés et développés de plusieurs manières différentes, nous serons encore en présence des mêmes légères incertitudes sur quelques-unes des dimensions principales.

Nous y verrons, en outre, Bramante aux prises avec deux préoccupations particulières, qu'il n'avait point encore réussi à écarter où à satisfaire pleinement.

Le premier point résultait de ce que, dans la composition du plan n° 48, l'espace occupé par la basilique constantinienne, quoique recouvert par l'atrium de la croix grecque, n'était cependant pas compris dans l'intérieur de la nouvelle église, et cette condition ne pouvait être remplie qu'en adoptant une longue nef.

Le second point qui devait préoccuper Bramante était la réduction des dépenses occasionnées par son projet. Nous voyons, en effet, une série d'esquisses qui montrent les diverses tentatives de l'artiste pour sauver l'effet intérieur de la partie principale de l'édifice en supprimant les parties secondaires.

N° 55.

Pl. 20, fig. 6. (0^{m},435 × 0^{m},693 — K F. — Not. n° 30. Jov. n° 11. — Échelle : 1/300.)

Esquisse dessinée par Peruzzi pour Bramante.

In Folge eines Irrthums in der Photographie ist der vordere Rand des linken Seitenschiffes abgeschnitten worden. Die genaue Aufzeichnung der Studie auf Bl. 22, Fig. 4, füllt diese Lücke vollständig aus.

Auf demselben photographischen Negativ haben wir zwei mit dieser Studie nicht zusammenhängende Skizzen vereinigt, die Figuren 7 und 8, die hier nicht in Betracht kommen.

Das griechische Kreuz der Nr. 48 verwandelt sich hier in ein lateinisches. Dies wird auf zweierlei Weise versucht.

1) *Links.* Die Umgänge, Nebenkuppeln und deren äussere Kreuzarme werden einfach verlängert und bilden so ein siebenschiffiges Langhaus.

2) *Rechts.* Ein Langhaus von solcher Breite war schwer nach aussen in befriedigender Weise zu gestalten, und mochte zu bedeutend erscheinen. Bramante verlängert daher blos die Umgänge, und brachte, dem Raum der Nebenkuppeln entsprechend, Kapellen an.

Diese Anordnung entspricht zum Theil der jetzigen.

Ausserdem versucht Bramante das Travéen-System der Apsiden, mit ihren Zwischensäulen von 5 Palmen im ganzen Baue durchzuführen.

Die 40 Palmen-Kapellen der Kuppelpfeiler werden mit Nischen ähnlich wie in der Loggia der Villa Madama verziert.

Für die Eckräume oder Thürme sind zwei Lösungen angegeben : die eine als vorspringende Ecke, die andere mit Einhaltung der Flucht der äusseren Arme der Nebenkuppeln. Letztere ist das einzige Beispiel von der im sogenannten Grundrisse Raphaels bei Serlio (Bl. 26, Fig. 2) vorkommenden Anordnung.

Auf der linken Hälfte kommt schon der Versuch zum Vorschein, das Langhaus blos dreischiffig zu gestalten, und hinter dem ersten Seitenschiffe von 40 Palmen abzuschliessen. Möglicher Weise zeigt jedoch dieser Abschluss die Anordnung des oberen Stockwerks. Danach wären im Langhause und in den Kreuzarmen Emporen entstanden, in den Apsiden aber nur ein schmaler Triforienartiger Umgang.

Endlich enthält die Zeichnung auch einen Entwurf für den Ausbau der Anfänge des Rossellino zu einem mit dem Neubau übereinstimmenden Chore.

Das Mittelschiff des Langhauses wäre an und für sich ein prächtiger Raum geworden. Das Tonnengewölbe trug in der Mitte eine Flachkuppel, geeignet nicht nur die Einförmigkeit zu vermeiden, sondern auch mit diesem einen schönen Contrast zu bilden. Wie befriedigend diese Anordnung ist, kann man z.

Par suite d'une erreur dans l'héliogravure, l'extrémité antérieure de la moitié de gauche a été coupée. La mise au net de cette partie (pl. 22, fig. 4) répare complètement cette inadvertance.

Nous avons réuni sur la droite de ce dessin deux croquis (fig. 7 et 8) qui ne s'y trouvent pas en réalité et qui, par conséquent, ne doivent pas être pris en considération.

La croix grecque se transforme ici en croix latine. Ce résultat est obtenu de deux manières différentes.

1° *Partie de gauche.* Les pourtours, les coupoles latérales et leurs bras extérieurs sont simplement prolongés et forment ainsi un vaisseau à sept nefs.

2° *Partie de droite.* Ces sept nefs auraient donné à la façade une largeur telle, que son développement aurait pris une importance exagérée. C'est ce qui décida Bramante à ne prolonger que les pourtours et à subdiviser, par des chapelles, l'espace résultant du prolongement des coupoles latérales.

Cette disposition correspond partiellement au plan actuel.

En outre, Bramante cherche à adopter dans toutes les ouvertures, avec ses colonnes intermédiaires de 5 palmes, le système de travée des absides.

Les chapelles de 40 palmes, dans les piliers de la coupole, sont ornées de niches rappelant celles dans la *loggia* de la villa Madama.

Pour les angles ou les tours, nous voyons l'indication de deux partis différents : dans l'un, l'angle est saillant ; dans l'autre, l'alignement des bras extérieurs des coupoles latérales est respecté. Cette dernière solution est le seul exemple de la disposition que nous constatons dans le prétendu plan de Raphaël donné par Serlio (Pl. 26, fig. 2).

Dans la moitié de gauche, déjà apparaît l'idée de former le pied de croix au moyen de trois nefs seulement, et de le clore immédiatement derrière le premier bas-côté de 40 palmes. Il est néanmoins possible que cette clôture doive représenter la projection de la distribution supérieure ; en ce cas, il y aurait eu des galeries de 40 palmes dans la grande nef et dans les bras de la croix, et une sorte de triforium très étroit dans les absides.

Enfin, ce dessin nous montre aussi un projet pour l'achèvement du chœur de Rossellino, projet conçu dans le caractère général du plan.

La nef centrale aurait produit un effet superbe. Au milieu de la voûte en berceau, se trouvait une calotte qui, tout en préservant de la monotonie l'ensemble de la nef, aurait produit un contraste des plus heureux. On peut facilement se figurer l'harmonie de cette disposition en se rappelant l'exemple de l'église de San

B. im Schiffe von S. Benedetto in Ferrara, oder, im kleineren Maassstab, in den Vorhallen der Capella de' Pazzi in Florenz und der Umiltà in Pistoja, sehen.

Unter dem Kuppelraume ist der Maassstab leicht angegeben. Ein auf der Rückseite befindliches Fragment schimmert an derselben Stelle durch; es ergänzt gerade das fehlende Stück des Umgangs.

Die eingeschriebenen Maasse sind :

Für das Langhaus canne 40 / p. 1		401 Pal.
Für die Kuppel	18,5	185 »
Tiefe des Chores v. Rosselino	16,2	162 »
(Irrthümlich 18,2 geschrieben)		
Totale innere Länge	74,8 ½	748 »

Wo die halbe Palme herkommt, ist nicht aus den Einzelmaassen zu ersehen.

Maass der Vorkuppel CIX, 109 Palmen, darunter irrthümlich noch einmal zu CLX angegeben.

Da der Vorsprung der Pilaster 2 Palmen, wie jetzt, beträgt, so war die Arkadenbreite 105 Palmen statt der jetzigen 103; die Studie Peruzzi's ist daher älter als der endgültige Entwurf, und somit für Bramante gezeichnet.

Siehe Nr. 55 *a* und 55 *b*.

Nr. 55 *a*.

Bl. 22, Fig. 4.

Wir haben hier die linke Hälfte der vorigen Nummer in's Reine gezeichnet. Die Axenentfernung der Haupt- von den Nebenkuppeln (165 1/2 Pal.), sodann die Maasse des inneren gruppirten Pilastersystems (12+15+12), der Seitenschiffe, der grossen Nischen (40 Palmen), sind genau die heute bestehenden.

Die äussere Halbsäulenordnung scheint 10 Palmen stark angegeben zu sein. Obgleich dies Maass ganz gut das richtige sein kann, bemerken wir, dass die an den Umgängen ausgeführte Ordnung blos 8 Palmen Durchmesser hatte. Siehe die Blätter 33, 34, 38, Fig. 1, 51, und die Aufnahme Peruzzi's im zweiten Bande.

In den hellen Theilen haben wir versucht, die fehlende Vorhalle herzustellen, nach dem Vorbilde etwa von Nr. 57 (Bl. 20, Fig. 3). Im nicht schraffirten Um-

Benedetto, à Ferrare, ou même celui que nous offrent, dans des proportions plus petites, les portiques de la chapelle des Pazzi, à Florence et de l'Umiltà, à Pistoia.

L'échelle du dessin est très légèrement indiquée sous la projection de la coupole centrale. En ce même endroit, nous entrevoyons quelques traits du dessin tracé au revers : ces traits complètent précisément la partie coupée du pourtour de gauche.

Les mesures indiquées sont les suivantes :

Longueur de la grande nef, canne 40 / p. 1		401 palmes.
Diamètre de la coupole . . canne	18,5	185 »
Profondeur du chœur de Rossellino	16,2	162 »
(porté par erreur à 18,2)		
Long^r totale dans-œuvre .	74,8 ½	748 »

Nous ne pouvons pas voir, par les mesures de détail, d'où provient cette demi-palme.

Diamètre de la calotte : CIX palmes (109).

Au-dessous, on a inscrit par erreur : CLX palmes.

La saillie des pilastres étant de 2 palmes, comme actuellement, la largeur des arcades de la coupole, ainsi que cela résulte de la cote 109, était de 105 palmes, au lieu d'en avoir 103 comme aujourd'hui; ce qui prouve que l'étude de Peruzzi est antérieure au projet définitif, et que, par conséquent, elle a été dessinée pour Bramante.

Voyez les n^os 55 et 55*b*.

N° 55 *a*.

Pl. 22, fig. 4.

Nous avons mis au net ici la moitié de gauche du dessin précédent. La distance entre les axes de la coupole centrale et ceux des coupoles latérales, les mesures des pilastres groupés à l'intérieur (12 + 15 + 12), l'ouverture des nefs latérales et des grandes niches de 40 palmes, sont absolument identiques à ce qui existe actuellement.

L'ordre extérieur des colonnes engagées semble être de 10 palmes. Bien que rien ne s'oppose à admettre ce chiffre comme juste, nous ferons remarquer que l'ordre mis en œuvre dans le pourtour sud n'était que de 8 palmes. Voyez les pl. 33, 34, 38, fig. 1, et le relevé de Peruzzi dans le vol. II.

Dans les parties représentées avec les teintes claires, nous avons cherché à restituer le portique en prenant pour modèle le n° 57 entre autres (pl. 20, fig. 3).

risse wollten wir den möglichen Anschluss eines Thurmes zeigen. Die grossen Treppen führen zur Loggia für den Segen.

Nr. 55 *b*.

Bl. 22, Fig. 5.

In dieser Figur wollten wir zeigen, wie mit dem Plane Nr. 55 die Herstellung einer Kirche möglich war, in welcher die Form des griechischen Kreuzes immer noch die Hauptrolle spielte, die aber ein Langhaus mit Vorhalle gestattete, wie es die Aengstlichsten unter der Geistlichkeit befriedigt hätte.

Um sich von der Möglichkeit einer solchen Anordnung zu überzeugen, genügt es die Entfernung der Thüren B C der alten Basilika Constantin's vom Centrum der Kuppel, wie wir sie auf Bl. 15, oder bei *p*, *p*, *p*, Bl. 45, angegeben haben, in Betracht zu ziehen.

Wir haben die kleinere Thurmbildung von Nr. 55 gewählt, weil sie die Verhältnisse, die wir auf den Denkmünzen sehen, besser wiedergiebt.

Die Variante der grösseren Thurmbildung ist hinten, im Umriss angegeben.

An den hinteren Nebenkuppeln haben wir gezeigt, wie man mittelst blosser Apsiden statt der Kreuzarme, und mit Beibehaltung der 5 Palmen-Ordnung der Umgänge, Eingangs-Portiken erhalten kann, wie sie auf den Denkmünzen zu sehen sind, und wie wir sie auch auf Bl. 26 hätten anwenden können.

Die hellen Theile der Vorhalle haben wir ergänzt, und zwar theilweise im Geiste von Nr. 57 (Bl. 20, Fig. 3). Dagegen haben wir für die den Seitenschiffen entsprechenden Theile die 10 Palmen-Ordnung mit Giebeln, für die dem Mittelschiffe entsprechende aber eine grosse Ordnung angenommen.

Da hier die mittlere Ordnung 10 statt 8 Palmen hat, so haben wir der grossen 15 statt 12 Palmen gegeben (nach dem Vorbilde der Nrn. 34, 38, und des Bl. 30, rechte Hälfte).

Man erhielte auf diese Weise einen giebelgekrönten Mittelbau, wie wir ihn z. B. auf Nr. 36 (Bl. 2, Fig. 1) oder Nr. 37 (Bl. 42, Fig. 3) sehen, und der die Segen-Loggia enthalten hätte.

Wir behaupten nicht, gerade das Richtige getroffen zu haben, wollten aber auf die grosse Wahrschein-

Nous avons aussi montré la possibilité d'adapter une tour à l'angle, en indiquant seulement les contours de cette construction.

Les grands escaliers conduisent à la *loggia* de la Bénédiction.

N° 55 *b*.

Pl. 22, fig. 5.

Dans cette figure, nous avons cherché à montrer comment, avec le plan n° 55, on pouvait édifier une église présentant la croix grecque comme motif dominant, tout en adoptant un pied de croix avec portique, disposition qui aurait eu pour effet de calmer les scrupules du clergé.

Pour se persuader de la possibilité de cette combinaison, il suffit de remarquer la distance qu'il y a entre les portes B et C de la basilique constantinienne et le centre de la coupole, comme nous l'avons indiqué pl. 15, ou en *p*, *p*, *p*, pl. 45.

Nous avons choisi de préférence la petite tour du n° 55, parce qu'elle nous paraissait mieux rendre les proportions que nous trouvons sur les médailles.

La variante, avec des tours plus grandes, est indiquée dans la partie postérieure au moyen d'un trait pointillé.

Par la formation des coupoles latérales postérieures, nous avons montré comment, en employant seulement des absides au lieu de bras de croix, et en maintenant l'ordre de 5 pal. que présentent les pourtours, on peut obtenir des portiques d'entrée semblables à ceux qui se voient sur les médailles. Nous aurions pu les adopter aussi pour notre pl. 16.

Nous avons complété les parties du portique indiquées avec des teintes claires, en suivant les données du n° 57 (pl. 20, fig. 3). Par contre, pour les parties correspondant aux nefs latérales, nous avons admis l'ordre de 10 pal., avec des frontons. Pour la partie centrale, correspondant à la grande nef, un ordre de dimensions plus considérables nous a paru nécessaire.

Comme, dans ce projet, l'ordre moyen a 10 pal. au lieu de 8, nous avons (d'après le modèle que nous offraient les n°s 34 et 38, et pl. 30, moitié de droite) donné au grand ordre 15 pal. au lieu de 12.

De cette façon, on obtiendrait une partie centrale couronnée par un fronton, ainsi que nous le voyons, par exemple, n° 36 (pl. 2 fig. 1) ou 37 (pl. 42, fig. 3), et dans laquelle la loge de la Bénédiction aurait trouvé place.

Nous ne prétendons pas que notre essai de restitution soit le seul possible, mais nous voulions faire re-

lichkeit, dass auch Fassaden in dieser Richtung versucht worden waren, hinweisen.

Die hell angegebene Chorbildung ist die auf den Anfängen Rossellino's ruhende (provisorischer Chor).

Die einheitliche Wirkung dieses Inneren mit dem im ganzen Baue consequent durchgeführten Apsidensysteme ist äusserst grossartig. Fast alle Glieder sind zugleich structive Theile, und die Bogen sämmtlich auf die grossen Gewölbe beschränkt.

Der etwas *griechische* Charakter dieser Composition mochte vielleicht bei Bramante auf einer Erinnerung an das Innere des Poseidon-Tempels in Pæstum beruhen, da uns Vasari erzählt, Bramante habe die Umgegend Neapels durchforscht.

Siehe die hierher passenden Berechnungen auf Nr. 58.

Nr. 56.

Auf der Rückseite einer späteren Reduktionsstudie Peruzzi's. Siehe Band II.

Wir erwähnen unter dieser Nummer blos ein in den Uffizien befindliches Blatt, welches in genauer Zeichnung und grösserem Maassstabe den Grundriss der zwischen Nebenkuppeln und Kreuzarmen gelegenen Kapellen, mit den 40 Palmen breiten Nischen, genau wie auf Nr. 55 giebt.

Nr. 57.

Bl. 20, Fig. 3. (0,105m × 0,128m. — K F. — Not. Nr. 12. Jov. Nr. 19). Früher in der Mappe 21, mit 53 bezeichnet und dem G. da Sangallo zugeschrieben.)

Höchst wahrscheinlich eigenhändige Skizze Bramante's, wie aus der Vergleichung mit den Nrn. 1—5, 29, 53, und 47 *a* hervorgeht. Man vergesse nicht, dass die Handgicht Bramante's diesen nicht immer im gleichen Maasse lähmen mochte.

Aufriss zur Fassade von S. Peter. Sie besteht aus drei Baukörpern, der mittlere wohl etwas mehr vorspringend, mit geradem Giebel; die Seitenkörper mit Giebeln im Kreissegment. Sie scheinen von der inneren grossen Ordnung getragen, oder wenigstens von einer mittleren 8—10 Palmen starken, zwischen welcher die kleine 5 Palmen-Ordnung steht und die Gewölbe der Vorhalle trägt. Diesen Gewölben entsprechen aussen grosse Füllungen, ähnlich denjenigen

marquer que l'on a probablement fait des projets de façade dans ce sens.

La partie où l'on voit des hachures à teintes claires représente le chœur provisoire élevé sur les constructions commencées par Rossellino.

L'impression d'unité que produit l'intérieur du monument, grâce à l'application rigoureuse du système de la travée des absides dans l'édifice entier, est extrêmement grandiose. Presque tous les motifs d'architecture sont en même temps des éléments de construction, et l'emploi des arcs est réservé exclusivement aux grandes voûtes.

Le caractère en quelque sorte *grec* de cette disposition est dû peut-être aux impressions rapportées par Bramante de l'intérieur du temple de Neptune à Pæstum, que, dans les excursions dont nous parle Vasari, aux environs de Naples, il aurait pu visiter.

Pour les calculs qui se rapportent à ce projet, voyez le n° 58.

N° 56.

Au verso d'une étude de plan réduit, due à Peruzzi, et exécutée plus tard. Voyez le vol. II.

Sous ce numéro, nous ne faisons que mentionner une feuille qui se trouve aux Uffizi et qui reproduit exactement, et sur une plus grande échelle, le plan des chapelles situées entre les bras de la croix et les coupoles latérales, avec les niches de 40 palmes; le tout comme au n° 55.

N° 57.

Pl. 20, fig. 3. (0m,105 × 0m,128. — K F. — Not. N° 12. Jov. N° 19. — Autrefois le n° 53, dans le portefeuille 21, attribuée à Giuliano da Sangallo.)

Esquisse très probablement exécutée par Bramante lui-même, comme on peut s'en convaincre en la comparant avec les nos 1-5, 29, 53 et 47 *a*. Il ne faut pas oublier que la goutte dont Bramante souffrait aux mains pouvait néanmoins lui laisser de temps à autre quelque répit.

Façade de Saint-Pierre, composée de trois parties; celle du milieu, couronnée d'un fronton droit, paraît plus saillante; les parties latérales ont des frontons à arcs surbaissés. L'ordre qui les porte semble être le même que le grand ordre de l'intérieur, ou du moins un ordre moyen de 8 à 10 pal., entre les colonnes duquel s'élève un petit ordre de 5 pal. C'est sur ce dernier que reposent les voûtes du poritque. A l'extérieur, correspondant à ces voûtes, on voit de grandes

deren Wirkung man in der « Villa di Papa Giulio III » sehen kann, und die, um erträglich zu sein, mit Bildern oder Mosaiken belebt werden müssen. (Siehe Bl. 20, Fig. 2.)

Im Hintergrunde die Nebenkuppeln und die grosse, welche den von Serlio überlieferten Typus zeigt.

Für den Grudriss Nr. 55 *b* liesse sich ganz gut dieser Fassadentypus anwenden.

Man vergleiche diese Fassade mit der unter Nr. 52 (Bl. 20, Fig. 4) beschriebenen, und sehe wie die zwar zitternde Hand des Meisters die Verhältnisse noch immer sicherer trifft als die jüngere Hand seines Schülers Peruzzi.

Nr. 57 *a*.

(0,075^m × 0,10^m. — Unter den Zeichnungen Peruzzi's mit Nr. 208 bezeichnet.)

Sehr flüchtige Bleistiftskizze. Eng verwandt mit Nr. 57. Hinter den drei Giebeln eine gemeinsame Attika. Der Mittelbau wird von einer einzigen Arkade zwischen zwei Nischen eingenommen.

Nr. 58.

Bl. 20, Fig. 5. (0,277^m × 0,370^m. — K F. — Not. Nr. 18. — Jov. Nr. 13 *c*.)

Von Peruzzi für Bramante gezeichnet. Dies geht aus dem Maasse von 101 Palmen für die Kuppelbögen hervor, die Bramante 103 Palmen weit ausführte.

Die Vergleichung dieses Grundrisses mit Nr. 55 zeigt sofort, dass man erstere oder mit ihr verwandte Compositionen viel zu grossartig fand, und Bramante sich genöthigt sah, eine bedeutende Vereinfachung vorzunehmen. Nebenkuppeln und alle ihre Nebenräume, Umgänge und Thürme werden weggelassen. Man sieht wie an die fertig gezeichneten, auch für Nebenkuppeln bestimmten Kuppelpfeiler, die Umfassungsmauern einfach *angelehnt* werden.

Selbstverständlich werden die Anfänge Rossellino's benutzt. Die Langhausbildung mit Vorkuppel zeigt denselben Gedanken wie Nr. 55. Unter der Vorkuppel sind die Säulen in zwei Varianten angegeben.

Alle Hauptmaasse sind die des endgültigen Entwurfes.

Die am Rande befindlichen Kostenrechnungen können sich wegen der 304 Capitelle nicht auf diesen

surfaces ou panneaux dont on peut se représenter l'effet d'après celles qui sont à la villa du pape Jules III et qui, pour être tolérables, devaient être décorées de fresques ou de mosaïques. (Voyez pl. 20, fig. 2.)

Dans le fond, les coupoles latérales et la grande coupole. Cette dernière présente le type qui a été transmis par Serlio.

Ce type de façade pourraît fort bien s'appliquer au plan n° 55 *b*.

Si l'on compare cette façade avec celle du n° 52 (pl. 20, fig. 4), on pourra se figurer comment le maître, malgré sa main tremblante, a reproduit d'emblée les proportions avec plus de justesse que son jeune auxiliaire Peruzzi.

N° 57 *a*.

(0^m,075 × 0^m,10. — Parmi les dessins de Peruzzi et portant le n° 208.)

Croquis au crayon, très sommaire. — Composition presque identique à celle du n° 57. — En arrière, s'élève un attique commun aux trois frontons. Le corps du milieu est occupé par une seule arcade entre deux niches.

N° 58.

Pl. 20, fig. 5. (0^m,377 × 0^m,370. KF. — Not. N° 18. — Jov., N° 13 *c*).

Dessin exécuté par Peruzzi pour Bramante. C'est ce qui ressort de la largeur de 101 palmes des arcs de la coupole, que Bramante exécuta réellement de 103 palmes.

Ce plan, comparé au n° 55, montre que l'on trouva ce dernier projet et ceux qui lui sont semblables beaucoup trop grandioses, de sorte que Bramante se vit forcé de les simplifier considérablement. Il supprima les coupoles latérales avec leurs annexes, les pourtours et les tours. On voit comment il *appuie* simplement les murs d'enceinte contre les piliers isolés de la coupole, dont il avait d'abord dessiné le contour complet et qui étaient calculés aussi pour des coupoles latérales.

Naturellement, le plan de Rossellino est utilisé. La longue nef, avec une calotte, rappelle par sa forme le n° 55. Au-dessous de la calotte, les colonnes sont indiquées de deux façons.

Toutes les mesures essentielles sont celles du projet définitif.

Les calculs de frais que l'on voit en marge ne peuvent pas s'appliquer à ce plan-ci, à cause de la mention de

Grundriss beziehen, wohl aber auf Nr. 55. Sie lauten:

Für 304 Capitelle (à 30 Duc.)	9120 Duc.
Für 24 grosse Capitelle (à 150 Duc.) . .	3600 »
Für 88 runde Capitelle (à 100 Duc.) . .	8800 »
Für 310 Canne (3100 Pal.) Gesims für die kleinen Säulen (à 6 Duc.).	18600 »
Für 152 Canne (1520 Pal.) Gesims der grossen Säulen (à 10 Duc.)	15200 »
Für Mauern	265250 »

Unklar ist, warum blos 24 grosse Capitelle (für Pilaster?) berechnet sind. So lange diese Skizze als aus dem Jahre 1520 herrührend erscheinen konnte, durfte man glauben, es fehlten damals nur noch so viele Capitelle. Das Maass 101 Palmen verbietet aber diese Datirung; die auf Nr. 55 bezügliche Rechnung deutet auf eine so reiche Anlage, dass sie ebenfalls eine Entstehung der Skizze zur Zeit des Geldmangels um 1520 unmöglich macht.

Verglichen mit der festen Handschrift dieser Berechnungen lässt die mehr zitternde in der Angabe der beiden Gesammtlängen die Hand Bramante's vermuthen; näher betrachtet, scheint jedoch auch diese von Peruzzi zu sein.

Die Länge des Querschiffes, 624 Palmen, ist von Nische zu Nische, nicht von Säule zu Säule gemessen.

Die Addition 117+280+12 = 409 giebt die Länge des Langhauses.

Ueber die flüchtig angedeuteten Bastionen unter dieser Skizze werden wir im Capitel « Bramante als Kriegsbaumeister (1) » einiges zu sagen haben.

Siehe Nr. 59.
Rückseite : Siehe Nr. 61.

Nr. 59.

Bl. 20, Fig. 2. (Siena, im Skizzenbuche Peruzzi's. Fol. 37. — 0,213m × 0,280m. — K F.)

a) Durchschnitt des Langhauses von S. Peter. Genau der linken Hälfte des vorigen Grundrisses (Nr. 58) entsprechend. In den Apsishalbkuppeln befinden sich keine Fenster. Trotz des grossen Fensters unter der Vorkuppel sind noch besondere Fenster unter den Lunetten oder Kreuzgewölben über den Travéen an-

(1) In unserem Separat-Bande über Bramante.

trois cent quatre chapiteaux; c'est au n° 55 qu'ils se rapportent. Nous lisons :

Pour 304 chapiteaux, à 30 ducats . .	9120 duc.
Pour 24 grands chapiteaux, à 150 d.	3600 »
Pour 88 chapiteaux ronds, à 100 duc.	8800 »
Pour 310 canne (3100 p.) de corniches accompagnant les petites colonnes, à 6 ducats	18600 »
Pour 152 canne (1520 p.) de corniches accompagnant les grandes colonnes, à 10 ducats.	15200 »
Maçonnerie.	265250 »

On ne voit pas bien pourquoi il n'est porté en compte que 24 grands chapiteaux (pour pilastres?). A l'époque où l'on croyait que cette esquisse était de 1520, on pouvait supposer qu'il ne manquait plus alors que vingt-quatre chapiteaux; mais le chiffre de 101 pal. et surtout le calcul tout entier, qui se rapporte au n° 55, s'opposent à ce que nous dations cette esquisse de l'année 1520.

En comparant l'écriture ferme de ces calculs avec les caractères indécis de l'indication des deux longueurs totales, on pourrait être tenté d'attribuer cette dernière indication à Bramante; mais, en regardant de plus près, on trouve qu'elle semble être aussi de Peruzzi.

La longueur de 624 pal. du transept indique la distance qu'il y a d'une niche à l'autre et non celle qui se trouve entre les colonnes.

L'addition (117 + 280 + 12 = 409) donne la longueur de la longue nef.

Quant aux bastions que l'on remarque au-dessous de cette esquisse, nous y reviendrons dans le chapitre intitulé : « Bramante considéré comme ingénieur militaire (1). »

Voyez n° 59.
Verso : Voyez n° 61.

Nr. 59.

Pl. 20, fig. 2. (Sienne, album de Peruzzi, fol. 37. 0m,213 × 280 — K F.)

a.) Coupe longitudinale de Saint-Pierre, s'adaptant exactement à la moitié gauche du plan précédent (n° 58). Les demi-coupoles des absides n'ont pas de fenêtres. Malgré la grande baie qui s'ouvre sous la calotte, on voit encore d'autres fenêtres au-dessous des lunettes ou des voûtes d'arête qui surmontent la tra-

(1) Dans notre volume spécial sur Bramante.

gebracht, die sonst von den Arkaden eingenommen werden. Den Gewölben der Seitenschiffe entsprechen grosse Wandflächen, welche selbst durch Malerei kaum erträglich zu machen wären.

b) Andere Anordnung des Vorkuppelraumes. Hier sind die Arkaden wieder offen.

Nr. 60.

Band II. (0,068^m × 0,11^m. — Not. Nr. 20. Früher Nr. 3 der Mappe 2.

Ob von Bramante oder von Peruzzi für Bramante gezeichnet, können wir nicht entscheiden, da wir nur unsere Pause nach dem Originale vor uns haben.

Durchschnitt einer Variante zur Vorkuppel. Zwei grosse Pilaster, statt kleiner Säulen, theilen die Seitenmauern, und entsprechen den Theilungspfeilern eines halbrunden, den ganzen Schildbogen einnehmenden Fensters.

Nr. 61.

(Breite des Mittelschiffes : 0,042^m. — Not. Nr. 24).

Ausgeführt von Peruzzi für Bramante.

Grundriss des Chors und des rechten Kreuzarmes. Zeigt einen anderen Reduktionsversuch der grossen Entwürfe mit Beibehaltung der Nebenkuppeln. Chor und Kreuzschiffe wie auf Nr. 58. Die Kreuzschifffassade, in einer Flucht mit den Nebenräumen, ist durch verschiedene Nischen belebt.

Nr. 62.

Bl. 20, Fig. 4. (0,233^m × 0,34^m. — F. — Not. Nr. 23. — Jov. Nr. 13. — Früher unter den Peruzzi's der Mappe 2.)

Gezeichnet von Peruzzi für Bramante.

Diese Skizze bezweckte ganz dasselbe wie Nr. 58. Die wenigen Verschiedenheiten sind : 1) die Entfernung der Kuppel von der Apsis Rossellino's beträgt 161 Palmen statt 160. 2) Die Gestalt des Langhauses: drei gleiche Kreuzgewölbe erheben sich auf Pfeilern, die nur aus einem grossen Pilaster bestehen. Unter jedem Joche befinden sich acht nach der Tiefe paarweis gestellte Säulen der fünf Palmen starken Ordnung.

Die Seitenschiffe führen auf die Nischen der Kuppelpfeiler, und werden nach aussen von einer Reihe

vée occupée ailleurs par les arcades. Aux voûtes des nefs latérales correspondent de grandes surfaces planes qui, même couvertes de peintures, n'auraient guère été entièrement satisfaisantes.

b.) Autre disposition de la calotte. Ici les arcades sont de nouveau ouvertes.

N° 60.

Tome II. 0^m,068 × 0^m,11. — Not. n° 20, anciennement portefeuille 2, n° 3.

N'ayant sous les yeux que notre calque d'après l'original, nous ne pouvons pas décider si cette esquisse est de la main même de Bramante ou si elle est exécutée pour lui par Peruzzi.

Coupe d'une variante de la calotte. Deux grands pilastres, au lieu de petites colonnes, forment les divisions des murs latéraux et correspondent aux meneaux d'une baie demi-circulaire, qui évide complètement les arcs formerets.

N° 61.

(Largeur de la nef : 0^m,042. — Not. n° 24).

Dessin exécuté par Peruzzi, pour Bramante.

Plan du chœur et du bras droit de la croix. Il nous montre une autre tentative faite pour réduire les grands projets, tout en conservant les coupoles latérales. Le chœur et le transept sont comme dans le n° 58. La façade du transept, sur le même alignement que les entrées latérales et que la tour, est ornée de plusieurs exèdres.

N° 62.

Pl. 20, fig. 4. (0^m,233 × 0^m,340. — F. — Not. n° 23. — Jov. n° 13. — Autrefois parmi les dessins de Peruzzi, dans le portefeuille n° 2.)

Esquisse, dessinée par Peruzzi, pour Bramante.

Elle avait tout à fait la même destination que le n° 58, dont elle ne diffère que sur les points suivants : 1° La distance qui existe entre l'abside de Rossellino et le commencement de la coupole est de 161 pal. au lieu de 160; 2° la longue nef se compose de trois voûtes d'arête égales, qui s'élèvent sur des piliers formés d'un seul grand pilastre. Au-dessous de chaque travée, il y a huit colonnes de l'ordre de 5 pal., placées sur deux rangs.

Les nefs latérales, qui aboutissent aux niches des piliers de la coupole, contiennent une série de cha-

Kapellen, abwechselnd oval und rechteckig, eingefasst. Diese sind vom Inneren der Kirche aus nicht sichtbar.

Ansatz einer Fassade aus Säulen der kleinen Ordnung (5 Palmen), ähnlich wie auf Bl. 6, Fig. 4, wahrscheinlich mit zwei Thürmen.

Der Chor, auf die Anfänge des Rossellino projektirt, zeigt aussen grosse Nischen, und innen eine Pilasterarchitektur, derjenigen des hier erbauten provisorischen Chores schon sehr ähnlich.

Siehe Nr. 62 *a*.

Nr. 62 *a*.

Bl. 22, Fig. 3. (Genaue Aufzeichnung der Nr. 62.)

Bei gleicher Grösse der Kuppel, aber mit einer blossen Spannung von 101 Palmen, statt 103, für die Kuppelbögen, wird die Projektion der abgeschnittenen Ecken der Kuppelpfeiler, auf der Axe gemessen, 42 Palmen lang statt 41 wie jetzt.

Das Langhaus ist 12 Palmen breiter als die Kreuzarme. P zeigt den Punkt wo die Thüren der alten Basilika sich befanden.

Nr. 63.

(Not. Nr. 23 *a*. — Jov. 12, — früher in der Mappe 2. Auf blauem Papier.)

Ausgeführt von Peruzzi für Bramante, wie das öfters erwähnte Maass 101 (hier gleich 0,036^{m}) beweist. Das Grundrissfragment von Chor und Kreuzschiff zeigt durchaus nichts, was nicht in den betreffenden Theilen der Nummern 58 und 62 zu sehen wäre. Chor wie bei 58, das übrige wie bei 62.

Siehe Nr. 63 *a*.

N° 63 *a*.

Rückseite von 63. (Not. Nr. 23 *b*).

Zeigt ein Stückchen innere Perspektive; fraglich ob für S. Peter. Darunter steht in unbekannter Handschrift : *baldassare peruzzi sanese*.

pelles alternativement ovales et rectangulaires, que l'on n'aperçoit pas de l'intérieur de l'église.

Le dessin de la façade, ornée de colonnes appartenant au petit ordre (5 pal.), n'est que commencé. La façade aurait été dans le genre de celle qui se voit dans le pl. 6, fig. 4, et aurait eu probablement deux tours.

Le chœur, adapté au plan de Rossellino, présente à l'extérieur de grandes niches et à l'intérieur une architecture de pilastres qui ressemble déjà beaucoup au chœur provisoire, élevé ici.

Voyez le n° 62 *a*.

N° 62 *a*.

Pl. 22, fig. 3. (Mise au net du n° 62.)

La coupole conservant la même grandeur, mais les arcades n'ayant qu'une largeur de 101 pal. au lieu de 103, la projection des pans coupés des piliers sur le grand axe est de 42 pal., au lieu de 41, mesure actuelle.

La longue nef a 12 pal. de plus en largeur que les bras de la croix. Nous voyons en P le point où se trouvaient les portes de la basilique constantinienne.

N° 63.

(Not. n° 23 *a*; — Jov. n° 12, — anciennement dans le portefeuille n° 2.)

Cette esquisse, sur papier bleu, a été exécutée par Peruzzi pour Bramante, comme le prouve la mesure, déjà souvent mentionnée, de 101 pal. (ici égale à 0^{m},036). Le fragment de plan du chœur et du transept ne nous montre rien que ne présentent les parties correspondantes des n^{os} 58 et 62. Le chœur est comme dans le n° 58, le reste comme dans le n° 62. Voyez le n° 63 *a*.

N° 63 *a*.

Verso de n° 63. (Not. n° 23 *b*).

Fragment de perspective intérieure; peut-être pour Saint-Pierre. Au-dessous est écrit, par une main inconnue : *baldassare peruzzi sanese*.

ENDGÜLTIGER ENTWURF BRAMANTE'S.

I.

Welcher Entwurf Bramante's ist als der endgültige zu bezeichnen?

Vor Allem müssen wir uns darüber verständigen, welcher Entwurf beim Neubau der Peterskirche als der endgültige anzusehen ist, ja ob es, in einem gewissen Sinne, überhaupt einen solchen gegeben hat.

Soll die Abbildung auf den Denkmünzen, welche bei der Grundsteinlegung eingemauert wurden, als der endgültige Entwurf angesehen werden?

War der Entwurf, nach welchem man bei der Grundsteinlegung den heutigen Kuppelpfeiler der Veronica fundamentirte, nicht schon ein vorgeschrittenerer als der auf den Denkmünzen abgebildete?

Hat man, auch nur während der ganzen Periode der Bauleitung Bramante's, an den bei der Grundsteinlegung gültigen Entwurf festgehalten? Haben nicht andere Einflüsse die Oberhand gewonnen, und z. B. die Erbauung eines Langhauses durchgesetzt?

In diesem Falle, welchen soll man als den endgültigen Entwurf betrachten, den ersten oder den modifizirten?

Endlich ist der allerdings sonderbare Fall denkbar, dass bei der Grundsteinlegung, ja selbst während den Lebzeiten Bramante's, die Frage, ob der Bau die Form eines lateinischen oder eines griechischen Kreuzes bekommen solle, nie ganz festgestellt wurde. Daher der Ausdruck Serlio's : « *Il modello rimase imperfetto,* » das Modell blieb unvollständig, die Frage eine offene.

Aus den Zeichnungen Bramante's hatte sich der Papst überzeugt, dass man seinen Kuppelbau beginnen und in beiden Formen herrlich vollenden könne; dies genügte und der Bau wurde in Angriff genommen.

Architekt, Papst, Cardinäle, jeder mochte im Stillen hoffen, dass wenn der Bau so weit gediehen sei, dass man sich über die Frage des Langhauses oder des griechischen Kreuzes endlich entscheiden müsse, neue Elemente den Wünschen, die ein jeder hegte, günstiger sein möchten, und so war möglicherweise durch ein stilles Uebereinkommen ein Waffenstillstand eingetreten, die Entscheidung aufgeschoben worden.

In der Natur der Aufgabe selbst lagen Widersprüche.

PROJET DÉFINITIF DE BRAMANTE.

I.

Quel est celui des projets de Bramante qui peut être considéré comme le projet définitif?

Il s'agit avant tout de résoudre la question posée par notre titre et même, à un certain point de vue, d'établir s'il y a jamais eu de projet que l'on puisse strictement qualifier de projet définitif.

Serait-ce le projet figuré sur les médailles qui furent enfouies dans les fondations quand on posa la première pierre?

Le projet d'après lequel furent alors posées les premières assises du pilier de Sainte-Véronique n'était-il pas déjà plus développé que celui représenté sur les médailles?

S'est-on même seulement astreint à suivre exactement ce projet pendant toute la période durant laquelle Bramante dirigeait la construction? Diverses influences ne sont-elles pas devenues assez prédominantes pour amener l'adoption d'une longue nef?

Dans ce dernier cas, lequel de ces deux projets devons-nous considérer comme définitif, le projet primitif ou le projet modifié?

Enfin, on peut encore supposer une dernière éventualité (étrange, il est vrai) : c'est que, lors de la pose de la première pierre ou même pendant toute la vie de Bramante, on n'aurait pas tranché définitivement la grande question de savoir s'il fallait adopter une croix grecque ou une croix latine. De là l'expression de Serlio : « *Il modello rimase imperfetto.* » Le modèle resta inachevé, la question pendante.

Lorsqu'il examina les dessins de Bramante, le pape avait pu se convaincre que, tout en construisant d'abord la partie centrale avec la coupole, on parviendrait à achever l'édifice d'une manière grandiose, soit comme croix grecque, soit comme croix latine; Jules II n'en demandait pas davantage, et la construction fut commencée.

L'architecte, le pape, les cardinaux, on est en droit de le présumer, espéraient au fond que, une fois la construction arrivée au point où la question de l'adoption d'une croix latine ou d'une croix grecque devait être enfin tranchée, on se trouverait en présence d'éléments nouveaux plus favorables à la solution que chacun préférait; c'est ainsi peut-être que la décision fut retardée par une sorte de trêve ou par une entente tacite.

Le problème lui-même renfermait des éléments contradictoires.

Der Neubau sollte die alte Peterskirche ersetzen, und es war der Wunsch, den ganzen, vom alten Baue bedeckten Raum in die neue Kirche einzubegreifen, ein natürlicher, pietätvoller.

Andererseits aber betrachtete das Papstthum diese Kirche als die *Centralkirche der Christenheit.*

Sie musste auch aus politischen Rücksichten, die Prachtbauten welche andere Städte oder Fürsten Italiens — in Bologna, Florenz, Mailand, Siena — seit einem Jahrhundert begonnen hatten, ebenso übertreffen, wie das Papstthum nicht nur diese Mächte, sondern alle Mächte der Erde zu übertreffen beanspruchte.

Es galt also einen Riesenbau, und namentlich für das damals kunstdürstende Italien ein Prachtbau aufzuführen. Ein Riesenbau aber konnte überhaupt nur ein Kuppelbau werden.

Die vollendetste, grossartigste, wirkungsvollste Gestaltung dieses Kuppelbaus war nur durch die Anlage als griechisches Kreuz zu erzielen.

Diese Kuppel sollte sich selbstverständlich über den Altar der alten Kirche erheben. Nun lag dieser Altar so zu sagen am hintersten Ende der alten Basilika, deren ganze Länge sich somit nur nach vorn erstreckte.

Selbst bei den gewaltigen Dimensionen, die Bramante für die Ausführung seiner Kirche feststellte, bedeckte die Hälfte des Neubaus eine Fläche, die nicht zur alten Basilika gehörte, während gerade der vorderste Theil derselbe nicht vollständig in den vorderen Kreuzarm des, als griechisches Kreuz gebildeten Neubaues, inbegriffen war und höchstens, wie in einigen Entwürfen, von dem Umgange oder der Vorhalle bedeckt wurde. Es war also die erreichbare schönste Gestaltung der Kirche mit einer den lokalen Zufälligkeiten entspringenden Bedingung im Streite.

Es ist daher begreiflich, dass zarte Gemüther sich für ein lateinisches Kreuz aussprachen, während weiterblickende, mit einem festeren Glauben bewaffnete Geister das griechische vorzogen.

* * *

Für uns nun, die wir keine Peterskirche mehr zu bauen haben, sondern uns vor den Studien des genialsten Architekten der Christenheit befinden, vor Studien, die nicht nur für den grössten christlichen, son-

D'un côté, le nouvel édifice devait remplacer la basilique, et l'idée de comprendre la basilique constantinienne en entier dans la nouvelle construction semblait être la plus naturelle et répondre le mieux au sentiment de vénération que l'on avait pour l'antique édifice.

Mais, d'un autre côté, la papauté considérait cette église comme *l'église centrale de la chrétienté.*

Par calcul politique, elle voulait éclipser ici tous les superbes monuments que les princes et les républiques d'Italie avaient, depuis un siècle, commencés à Bologne, à Florence, à Milan, à Sienne et ailleurs.

Aspirant à établir sa suprématie, non seulement sur les divers États de la Péninsule, mais sur toutes les puissances de la terre, elle prétendait aussi les dépasser dans ce domaine.

Il fallait donc une construction gigantesque, qui fût en même temps un édifice splendide, car l'Italie tout entière était passionnée pour l'art. Or un monument à dôme pouvait seul réaliser un tel programme, et, pour un grand dôme, la plus haute perfection ne pouvait être obtenue qu'en adoptant un plan en croix grecque. La coupole devait naturellement s'élever au-dessus de l'autel de l'ancienne basilique; et voici la première difficulté : cet autel était, pour ainsi dire, tout au fond de l'édifice, dont la plus grande longueur se trouvait ainsi en avant de l'autel.

Même en adoptant les dimensions considérables que Bramante avait fixées pour l'exécution de son projet, la moitié de son plan recouvrait un espace qui ne faisait plus partie de la basilique constantinienne, tandis qu'au contraire l'extrémité antérieure de cette basilique n'était plus comprise dans le bras de devant de la croix grecque que formait l'église nouvelle; ou bien encore, comme cela se voit dans quelques projets, cette partie de la basilique constantinienne n'était couverte que par les pourtours ou le portique.

Il y avait donc deux principes en présence : il fallait se placer à un point de vue purement artistique, ou faire aussi entrer en ligne de compte toutes les exigences locales et historiques.

On comprend donc que les esprits délicats devaient se prononcer pour la croix latine, tandis que des hommes plus pénétrants, dont la foi était plus robuste, préféraient la croix grecque.

* * *

Pour nous qui n'avons plus à construire Saint-Pierre de Rome, mais qui avons sous les yeux des études faites par le premier architecte de la chrétienté, non seulement en vue du plus grand temple chrétien,

dern für einen Tempel gemacht wurden, der eine Anzahl ästhetischer, aus der Anwendung gewisser geometrischer Figuren entspringender Wahrheiten verkörperte und somit auch einer schönsten Lösung fähig war. Für uns liegt daher wohl das Hauptinteresse in den Fragen :

1) Welche Lösung erschien unter solchen Verhältnissen Bramante als die « wahre ? »

2) Welche Theile davon konnte er ausführen ?

3) Etwa in die Nothwendigkeit versetzt, ein lateinisches Kreuz zu Grunde zu legen : durch welche Art von Langhaus glaubte Bramante den ursprünglichen Charakter seines Baues am wenigsten zu trüben ?

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, wird die ganze Begebenheit in ein höheres Licht gestellt. Die Nothwendigkeit, ein Langhaus zu bauen, oder die Fundamente des Rossellino zu benutzen, erscheinen als Zufälligkeiten, die sich dem Wesen der Aufgabe ganz uuterordnen.

Nun stehen zwei Thatsachen fest :

Die Erste : *Bramante sah ein griechisches Kreuz als die wahre Lösung an.* Der Beweis hiefür ist der Umstand, dass sein Freund Caradosso auf der Denkmünze zu Ehren Bramante's S. Peter in dieser Gestalt darstellte (Bl. 2, Fig. 11). Wir wissen leider nicht, wann diese Medaille verfertigt wurde. Wäre sie nach Bramante's Tode entstanden, so dürfte sie vielleicht als ein Zeichen gelten, dass, bis an sein Ende, die Absicht, den Bau in dieser Gestalt auszuführen herrschend blieb. In Ermangelung des genauen Datums der Medaille können wir jedoch diesen Schluss nicht ziehen.

Die Vermuthung dürfen wir allerdings hier aussprechen — dass die Münze Leo X., die wir Bl. 2, Fig. 4, abbilden und die ein « Giulio » genannt wird — auf der Hauptseite, wie auf den Medaillen Julius II, die Peterskirche als griechisches Kreuz, auf der Rückseite aber, in kleinerem Modell, als lateinisches Kreuz darstellt, welches Leo dem heiligen Petrus darreicht; und die Auslegung dieser Darstellung dahin, dass unter Julius die griechische Kreuzform die beabsichtigte blieb, von Leo aber die lateinische adoptirt wurde, ist wohl keine allzuwillkürliche.

Der zweite feste Punkt ist, *dass der Entwurf, in Folge dessen der Bau von S. Peter Bramante aufgetragen, und nach welchem sofort die Verfertigung der Denkmünzen angeordnet wurde, ein griechisches Kreuz war.* Den Beweis hierzu liefern die Denkmünzen Julius II. vom Jahre 1506, auf welchen

mais en vue d'une église où sont réalisées quelques vérités inhérentes de l'emploi à certaines figures géométriques et où, par conséquent, une solution *parfaite* au point de vue esthétique pouvait être trouvée, le principal intérêt semble résider dans les questions suivantes :

1° Étant données ces circonstances, quelle était la solution que Bramante considérait comme la vraie ?

2° Quelles sont les parties qu'il avait exécutées ?

3° S'il eût été obligé d'adopter une croix latine, quel genre de longue nef eût-il considéré comme altérant le moins le caractère primitif de son œuvre ?

Nous sommes ainsi amené à envisager la question à un point de vue plus élevé, en présence duquel la nécessité d'admettre une longue nef ou bien l'obligation de tirer parti des fondations de Rossellino deviennent alors des incidents d'un intérêt tout à fait secondaire.

Deux faits sont, cependant, certains :

Le premier est que Bramante considérait la croix grecque comme la seule solution vraie.

Nous en voyons la preuve dans la médaille frappée en son honneur, médaille où son ami Caradosso donne à Saint-Pierre la forme d'une croix grecque (pl. 2, fig. 11). Nous ignorons malheureusement à quelle époque cette médaille a été exécutée. Si elle était postérieure à la mort de Bramante, elle pourrait nous démontrer que, jusqu'à la fin de la vie du maître, on eut l'intention d'exécuter une croix grecque. Comme cette date fait défaut, toute conclusion nous est interdite.

Il serait, cependant, possible de considérer la monnaie de Léon X, appelée « giulio » et reproduite par nous dans la pl. 2, fig. 4, comme une preuve de l'intention que l'on avait pendant le règne du pape Jules, d'adopter pour la basilique la forme de la croix grecque, tandis que, sous Léon X, on aurait plutôt suivi la forme de la croix latine. Cette supposition s'appuie sur les faits suivants : au droit de la médaille, nous voyons l'église en croix grecque et, au revers, un petit modèle en croix latine, que le pontife présente à l'apôtre Saint-Pierre. Léon X semblerait indiquer par là qu'il voulait plutôt s'attacher à cette seconde forme.

Le second fait que nous pouvons affirmer est que le projet à la suite duquel Bramante fut chargé de construire l'édifice, et qui servit aussitôt de modèle pour les médailles, présentait la forme d'une croix grecque.

Les médailles de Jules II, datant de 1506, sont la

S. Peter in derselben Gestalt wie auf der Schaumünze zu Ehren Bramante's dargestellt ist.

Wenn nachgewiesen werden kann, dass die Theile des Gebäudes, die Bramante auszuführen anfieng, mit dem auf den Denkmünzen dargestellten Entwurfe nicht in Uebereinstimmung zu bringen sind, so muss *als endgültiger Entwurf Bramante's dasjenige griechische Kreuz angesehen werden, welches die organische Ergänzung der von Bramante ausgeführten Theile bildet.*

Die Feststellung der Gestalt dieses griechischen Kreuzes ist für uns eine der interessantesten Fragen unserer Arbeit.

Eine andere Untersuchung, die kaum weniger Interesse bietet, betrifft die Gestalt desjenigen Langhauses, das Bramante für das schönste gehalten hätte, wäre er durchaus gezwungen worden, ein solches anzuordnen.

Von diesem Standpunkte betrachtet, sind verschiedene andere Fragen wie z. B. die, ob der Chor, den Bramante auf den Fundamenten Rossellino's gebaut hatte, ein endgültiger oder ein provisorischer sein sollte, sehr leicht zu beantworten. Da er zu den übrigen Theilen des Bramante'schen Entwurfes sich wie ein verkrüppelter Arm zu einem gesunden verhielt, so konnte seine Beibehaltung dem Meister nur als etwas sehr Widerwärtiges aufgedrungen worden sein, und ist in seinen Verhältnissen nicht der Ausdruck einer künstlerischen Ueberzeugung zu suchen.

II.

Angaben und Aufschlüsse über den endgültigen Entwurf Bramante's.

Die Quellen, aus welchen wir die Elemente zur Zusammenstellung des endgültigen Entwurfes schöpfen können, sind folgende :

1) Die Gesammtrichtung der bisher beschriebenen, nachweislich früheren Studien Bramante's;

2) Die Denkmünzen Julius II. vom Jahre 1506, zu Ehren der Grundsteinlegung oder des Neubaus geprägt;

3) Die Denkmünze des Caradosso zu Ehren Bramante's;

4) Die nachweislich von Bramante ausgeführten Theile des heutigen Baues;

5) Die Angaben oder Zeichnungen einzelner Schriftsteller.

preuve de ce fait, car la basilique de Saint-Pierre y est représentée avec la même forme que sur la médaille frappée en l'honneur de Bramante.

Si l'on parvient à prouver que les parties du projet qui furent exécutées par Bramante ne peuvent pas se concilier avec le monument indiqué sur les médailles, nous considérerons alors comme le *projet définitif de Bramante celui qui, avec la forme de croix grecque, constitue le complément organique parfait des parties qu'exécuta ce maître.*

Une des questions les plus intéressantes que nous ayons à examiner dans notre travail consiste à rechercher quelle était cette croix grecque.

Une autre question, qui ne présente guère moins d'intérêt, est celle de connaître la forme que Bramante eût donnée à la longue nef, s'il avait été forcé d'adopter cette disposition.

En se plaçant à ce point de vue, il devient facile de trancher plusieurs autres questions; il est aisé, par exemple, de savoir si le chœur construit par Bramante sur les fondations de Rossellino devait être provisoire ou définitif. Comme ce chœur, comparé à l'ensemble du projet de Bramante, était semblable à un membre estropié dans un corps sain, le maître n'a jamais pu qu'y voir une concession à laquelle il avait été contraint, et nous ne saurions y rechercher l'expression d'une conviction architectonique d'ordre supérieur.

II.

Indications concernant le projet définitif de Bramante.

Les sources où nous pouvons puiser les éléments nécessaires à la reconstitution du projet définitif sont les suivantes :

1° La tendance générale des études antérieures de Bramante, études que nous venons de décrire;

2° Les médailles commémoratives, frappées en 1506 par ordre de Jules II, lors de la pose de la première pierre;

3° La médaille de Caradosso frappée en l'honneur de Bramante;

4° Les parties du monument actuel qui sont l'œuvre authentique de Bramante;

5° Les écrits et les dessins publiés par différents auteurs.

III.

Feststellung und Beschreibung der einzelnen Theile oder Glieder des endgültigen Entwurfes.

GRUNDRISS.

Nr. 64.

Siehe Band II.

A. Kuppelraum.

Kuppelpfeiler.—Wie die Kuppel das Centrum des Baues, so sind in jedem der verschiedenen Entwürfe die Kuppelpfeiler das tonangebende Element, und bilden gleichsam die Quelle oder die Regel aus welcher fast alle übrigen Theile des Grundrisses wie mit zwingender Nothwendigkeit entspringen. Wir fangen also mit der Feststellung dieses Bautheiles an.

Beweis, dass die heutigen Kuppelpfeiler von Bramante sind.

Auf Bl. 45 ist die Gestalt der von Bramante ausgeführten Kuppelpfeiler in gelb angegeben.

Man sieht also, dass mit Ausnahme der von Antonio da Sangallo, wegen Erhöhung des Fussbodens, zugemauerten Nischen von 40 Palmen, die ursprüngliche Gestalt der Kuppelpfeiler auf allen Seiten noch sichtbar ist.

Wir haben hierfür mehrere Beweise :

a) *Für einen Architekten,* um zu dieser Ueberzeugung zu gelangen, genügt es die Gestalt und namentlich das Pilastersystem der Kuppelpfeiler in den Studien Nr. 34, 47, 48, 55, 58, 62, mit den heutigen zu vergleichen. Es ist geradezu undenkbar, dass ein anderer Meister als der Erbauer der heutigen Pfeiler, die bezeichneten Vorstudien geschaffen habe. Die vorbereitende Entwicklung ist eine zu greifbare.

Die Anwendung des heutigen inneren Pilastersystems, mit seinem gruppirten Verhältnisse von 12+15+12 (4 : 5 : 4), in Studien, die kein Mensch für etwas anderes als Vorstudien zur Peterskirche und nicht für nachträglich entstandene ansehen kann, das Vorkommen desselben Systems in dem Verhältniss von 15+20+15 (3 : 4 : 3), Studie D, ist entscheidend.

III.

Détermination et description des diverses parties qui constituent le projet définitif.

PLAN.

N° 64.

Voir le volume II.

A. Espace compris sous la coupole.

Piliers de la coupole. — De même que la coupole forme le centre de l'édifice, de même nous retrouvons, dans chacun des différents projets, les piliers de cette coupole comme l'élément fondamental et comme le point de départ de toutes les autres parties du plan ; c'est pourquoi nous commencerons notre description par l'étude de ces piliers.

Preuve que les piliers actuels de la coupole sont l'œuvre de Bramante.

Dans la pl. 45, la forme des piliers de la coupole telle qu'elle a été exécutée par Bramante est figurée en jaune.

Nous voyons par ce dessin que la forme primitive des piliers, sauf les niches de 40 palmes qui ont été murées par Antonio da Sangallo à cause de l'exhaussement du sol de l'église, est encore apparente. Il existe plusieurs preuves à l'appui de ce fait important.

1° *Pour un architecte,* il suffira, pour arriver à une conviction raisonnée, de comparer la forme et surtout le système des pilastres de la coupole dans les études n°s 34, 47, 48, 56, 58, 62 avec les pilastres actuels.

On ne peut absolument pas se figurer que les piliers aient été construits par un autre maître que celui qui a conçu les études préparatoires.

Le développement complet de ces études peut être suivi pas à pas.

La composition des pilastres intérieurs, groupés dans un rapport de 12 + 15 + 12 (4 : 5 : 4), que nous trouvons dans les études que tout le monde devra reconnaître comme des études exécutées pour Saint-Pierre et qui ne peuvent avoir été faites après coup, nous paraît fournir une preuve suffisante de ce que nous avançons. Cette preuve est, d'ailleurs, corroborée par le rapport de 15 + 20 + 15 (3 : 4 : 3), dans l'étude D que nous retrouvons avec le même système de pilastres.

Um unter solchen Umständen behaupten zu wollen, die heutigen Kuppelpfeiler seien nicht von Bramante, sondern diese seien etwa von einem Nachfolger durch Ummantelung in ihre jetzige Gestalt gebracht worden (wie Visconti, Cockerell, Quatremère de Quincy u. a. m. glaubten), so müsste man annehmen es seien alle Vorstudien, die wir als Arbeiten Bramante's beschrieben haben, Arbeiten desjenigen, der die heutige vermeintliche Ummantelung vorgenommen hätte. Es müsste dieser wie ein Geist neben Bramante gestanden und ihn beständig ausgespäht haben, so zu sagen für jede dessen Studien zu seinen *umhüllten* (also nicht mehr vorhandenen) Pfeilern sofort eine Correktur-Studie (gerade diejenigen von uns als Vorstudien Bramante's beschriebenen) ausgeführt haben, im Gefühl dass er einst berufen werden würde, den endgültigen Pfeilern Bramante's durch eine rettende Ummantelung ihre heutige Gestalt zu geben, — eine gerade zu absurde Annahme! Und um so absurder, als man gezwungen wäre, Fra Giocondo, Giuliano oder Raphael diese Rolle zuzutheilen, während doch die ächten Zeichnungen der beiden letzteren beweisen, dass diese vermeintliche Correktur-Studien nicht von ihnen sein können.

Schon in unseren Notizen hatten wir aus der Studie D (p. 6), sowie aus dem Grundrisse Giuliano da Sangallo's (Nr. 10, p. 14) mit der « *jetzigen Gliederung* » *der Kuppelpfeiler*, auf der Seite 28, zum ersten Male die *Kuppelarkaden, das System ihrer Pilaster, die Arkadenbreite*, als das Werk Bramante's bezeichnen können. Da wir ferner die Form der Umgänge bei Giuliano als Erfindung Bramante's erkannten (1), so ergab sich daraus, dass auch der ganze Kuppelpfeiler sein Werk sein müsse.

b) Der einfachste Beweis, dass die jetzigen Kuppelpfeiler, in ihrer gelben Gestalt auf Bl. 45, von Bramante sind, ist folgender:

Die Schriftsteller, sowie die Baurechnungen, lehren uns dass Fra Giocondo und Giuliano da Sangallo mit Raphael zusammen die Nachfolge Bramante's übernahmen. Die zwei erstgenannten wurden sogar noch zu Bramante's Lebzeiten, am 1. November 1513, und 1. Januar 1514, dem kranken Meister vielleicht zuerst nur provisorisch als Gehülfen zugetheilt.

Nun besitzen wir drei Grundrisse Giuliano's für S. Peter, die Nummern 95, 96 und 97. Sie zeigen

(1) Es waren uns damals einige Unterschiede im Detail entgangen. Siehe Bl. 26, Fig. 1.

Pour soutenir, comme l'ont fait Visconti, Cockerell, Quatremère de Quincy et tant d'autres, que, dans ces conditions, les piliers de la coupole ne sont pas de Bramante, mais qu'ils ont été agrandis et amenés à leur forme actuelle par l'un de ses successeurs, nous serions forcé d'admettre que toutes les études préparatoires que nous avons attribuées à Bramante appartenaient à l'auteur du prétendu agrandissement actuel.

Il faudrait que celui auquel on veut attribuer l'exécution de ce travail se fût tenu, invisible, constamment à côté de Bramante, épiant chacune des études de ce maître. Se sentant prédestiné à renforcer plus tard les piliers qu'exécuterait Bramante, il aurait dès lors fait pour chacune des études de ce dernier, au fur et à mesure qu'il en avait connaissance, une étude corrigée. Ce seraient ces études prétendues corrigées que nous décrivons comme les études propres de Bramante. Cette supposition est trop absurde pour pouvoir être prise en considération, d'autant plus que ce rôle supposé aurait nécessairement dû être rempli par Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo ou par Raphaël; or, l'examen des véritables dessins de ces deux maîtres nous montre précisément que les études, que l'on voudrait appeler corrigées, ne peuvent pas leur être attribuées.

Déjà, dans nos *Notices* (p. 28), nous appuyant sur l'étude D (p. 6) et sur le plan de Giuliano da Sangallo (n° 10, p. 14) *qui nous montre l'architecture actuelle des piliers de la coupole,* nous avions pu revendiquer pour Bramante *les arcades de la coupole, la largeur des arcades des bas-côtés et le système de leurs pilastres.* Comme, en outre, nous avions reconnu dans la forme des pourtours, adoptée par Giuliano, une conception de Bramante (1), il fallait conclure que le pilier tout entier était nécessairement l'œuvre de ce dernier.

2° Voici maintenant la preuve la plus simple qui établit que les piliers de la coupole, tels que nous les avons teintés en jaune pl. 45, sont de Bramante lui-même.

Les historiens, ainsi que les comptes de la construction, nous apprennent que Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo et Raphaël prirent ensemble la succession de Bramante. Les deux premiers lui avaient été adjoints de son vivant, lorsqu'il était malade, le 1er novembre 1513 et le 1er janvier 1514. Peut-être ne l'assistèrent-ils d'abord qu'à titre d'aides provisoires.

Or, nous possédons trois plans de Giuliano da Sangallo pour Saint-Pierre, les nos 95, 96 et 97

(1) Nous avons constaté depuis que, dans les détails, il y avait quelques différences. Voyez le plan de Giuliano, pl. 26, fig. 1.

sämmtlich dieselbe Gestalt der Kuppelpfeiler, d. h. bis auf die zugemauerten Nischen die jetzige. Die auf Bl. 26, 1, eingeschriebenen Maasse beweisen dass es durchaus die jetzigen Kuppelpfeiler sind. Auf Bl. 23, Fig. 1, haben wir eine genau aufgetragene Aufnahme Antonio da Sangallo's. Sie zeigt den Kuppelpfeiler der h. Veronica, im *Verbande* mit dem auf den Fundamenten Rossellino's erbauten Chore. An der äusseren Ecke des Pfeilers ist seine jetzige Gestalt mit der kleinen schrägen Fläche von 3 Palmen vollständig gezeichnet. Daraus ergiebt sich, dass diese sich unmittelbar anschliessende Nische, die Antonio mit seiner eigenen Handschrift durch die Worte « *fra jochŏdo* » als das Werk des *Fra Giocondo* bezeichnet hat, ein *später angelehnter Anbau ist*. Nun traten laut den Rechnungsbüchern Giuliano am 1. Juli 1515 vom Baue zurück und Fra Giocondo starb am gleichen Tage.

In den 15 Monaten, die dem Tode Bramante's folgten, hätte also

1) einerseits Giuliano die Kuppelpfeiler aus einer früheren uns unbekannten Gestalt, in die jetzige umwandeln müssen,

2) Fra Giocondo hätte an die *neue von Giuliano gegebene* Gestalt der Pfeiler, die Nische in Folge eines abermals veränderten neuen Bauentschlusses später anbauen müssen, da *die Nische angelehnt und nicht im Verbande aufgeführt ist*.

Nun müsste eine solche Ummantelung der Kuppelpfeiler, um überhaupt Zweck und Sinn zu haben, von bedeutender Stärke gewesen sein. Namentlich hätte das Unterfangen der Bögen durch kleinere, die Spannung der Bramante'schen Kuppelbögen bedeutend verringern müssen.

Nun zeigt der Anblick dieser Bögen auf Bl. 24 und 52 :

1) Dass, obgleich diese Bögen schon so lange standen, dass grosses Gebüsch auf ihnen wuchs (also mehr als 15 Monate), sie dennoch nur eine Stärke haben, die das Vorhandensein von unterfangenden Bögen durchaus ausschliesst. Dies sowohl als die deutlich sichtbare Structur der Bögen beweist unwiderruflich, dass sie aus einem Gusse sind.

2) Dass sie sich auf Pfeilern erheben, die die jetzige Breite und Gliederung haben.

Da es nun eine Anzahl Studien giebt, wo diese Gliederung mit der jetzigen Gestalt der Kuppelpfeiler vorhanden ist, zugleich aber die Bögen eine lichte Spannung haben, welche, nach der Ausführung der

(pl. 26, fig. 1 et pl. 28, fig. 2 et 3). Tous ces plans donnent aux piliers de la coupole la même forme, c'est-à-dire celle qu'ils ont aujourd'hui, sauf les niches murées. Les mesures inscrites pl. 26, fig. 1, montrent que ce sont tout à fait les piliers actuels.

Dans la pl. 23, fig. 1, nous avons un relevé exact d'Antonio da Sangallo, où nous voyons que la maçonnerie du pilier de Sainte-Véronique a été exécutée avec celle du chœur provisoire, construit sur les fondations de Rossellino. A l'angle extérieur, la forme actuelle du pilier, avec le petit pan coupé de 3 palmes, est dessinée dans tous ses détails. Par conséquent, la niche adjacente, qu'Antonio a désignée de sa propre main comme l'œuvre de Fra Giocondo (*Fra jo chŏdo*), est *une annexe ajoutée après coup*. D'après les comptes officiels, Giuliano se retira le 1er juillet 1515, et Fra Giocondo mourut précisément le même jour.

Il faudrait donc que, pendant les quinze mois qui suivirent la mort de Bramante :

1° Giuliano eût transformé les piliers, qui auraient eu alors une forme à nous inconnue, pour leur donner la forme actuelle;

2° Que Fra Giocondo, par suite d'une nouvelle décision, eût adossé sa niche contre les piliers *déjà transformés et terminés*, car la niche, dont la maçonnerie n'a pas été montée en même temps que celle du pilier et sans liaison avec lui, n'est pas une partie intégrante de ce pilier.

Un pareil agrandissement des piliers, pour avoir un but et un sens, n'aurait pu avoir lieu que dans de très-fortes proportions. De nouveaux arcs, renforçant en sous-œuvre ceux de Bramante, auraient eu pour résultat de diminuer considérablement l'ouverture de ceux-ci.

Mais la structure de ces arcs, tel qu'on la voit dans les pl. 24 et 52, démontre les faits suivants :

1° Quoique ces arcs fussent depuis assez longtemps en place pour que des buissons eussent pu y prendre racine (phénomène qui ne peut se produire qu'au bout de quinze mois au moins), ils ont une épaisseur qui ne permet absolument pas de penser à un second arc en sous-œuvre. Cette circonstance, ainsi que la structure des arcs, qui se reconnaît sans peine, démontre jusqu'à l'évidence que ceux-ci sont d'un seul jet.

2° Ces arcs s'élèvent sur des piliers qui ont la même largeur et la même architecture que ceux aujourd'hui.

Or, comme il existe un certain nombre d'études où l'on trouve déjà cette architecture ainsi que la forme définitive des piliers, mais où les arcs ont une largeur qui n'était plus possible dès que l'on avait mis en

jetzigen Spannung von 103 Palmen, nicht mehr möglich war, so ist die Gestalt der Pfeiler in diesen Studien eine Bürgschaft, dass auch der ganze jetzige Pfeiler mit den 40 Palmen-Nischen von Bramante ist.

Dasselbe lässt sich noch folgendermaassen beweisen :

Da die drei inneren Seiten der Kuppelpfeiler nicht ummantelt sind, so hätte eine allfällige Verstärkung auf die zwischen den beiden 40 Palmen-Nischen befindliche strebepfeilerartige Mauer sich beschränken müssen.

Vor der Hinzufügung dieser Strebemauer hätten also die Kuppelpfeiler nach aussen parallel mit der inneren Pfeilerschräge gebildet sein müssen; diese schräge Seite hätte aber Nebenkuppeln bedingt, die bei der Arkadenbreite von 60 Palmen so gross wie die Hauptkuppel geworden wären, ein nicht denkbarer Unsinn, und der äussere Arkadenpfeiler hätte im Schiffe etwa die doppelte Länge der ihm gegebenen erhalten müssen! Ausserdem hätte, bei den feststehenden Maassen, eine solche Kuppelpfeilerbildung den Mangel sowohl der elementarsten struktiven Begriffe als jedes künstlerischen Gefühls von Harmonie bei Bramante beurkundet. Da also nach den gegebenen Dokumenten die gegenwärtige Gestalt der Kuppelpfeiler nicht das Ergebniss einer Ummantelung sein kann, an eine Schwächung derselben ebenso wenig zu denken ist, so bleibt bewiesen, dass ihre jetzige Gestalt die sofort von Bramante ausgeführte ist.

Diese wichtige Thatsache, die wir schon an zwei Stellen geltend zu machen Gelegenheit hatten (1), hat H. Jovanovits seitdem bekräftigt. Er hebt hervor, dass eigentlich kein Autor bestimmt sagt, die Bramante'schen Kuppelpfeiler seien beseitigt worden. Diese Methode hätte jedoch vor dem Erscheinen unserer Notizen keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben können, und wäre nicht überzeugend gewesen.

Zum Schlusse bemerken wir, dass die Kuppelpfeiler *mit den beiden* 40 *Palmen-Nischen* und den anstossenden Theilen ein Ganzes bilden und gar nicht anders als aus einem Gusse entstanden, denkbar sind.

B. Kreuzarme.

Arkaden der Seitenschiffe. — Lichte Spannung 60 *Palmen.*

Ist die Gestalt der Kuppelpfeiler, und somit die der Kuppelbögen festgestellt, so ist der nächst zu bestimmende Theil die Arkade, welche die zu den Ne-

(1) Zeitschrift für bildende Kunst 1875, p. 249 und an der hier p. 225 angegebenen Stelle.

œuvre l'écartement actuel de 103 palmes, la forme qu'ont les piliers dans ces études prouve évidemment que ceux que nous voyons aujourd'hui, y compris les niches de 40 palmes, sont dus en entier à Bramante.

Nous pouvons fournir encore une démonstration du même fait.

Les trois côtés intérieurs du pilier n'ayant pas été modifiés, l'agrandissement, s'il a eu lieu, ne se serait manifesté que par l'addition du mur, semblable à un contrefort, qui se voit entre les deux niches de 40 palmes.

Avant la construction de ce contrefort, la ligne extérieure du pilier aurait dû être parallèle au pan coupé. Mais cette ligne oblique supposerait des coupoles latérales qui, avec une largeur d'arcades de 60 palmes, auraient dû être aussi grandes que la coupole principale, disposition trop absurde pour qu'on puisse y songer un instant. En outre, le pilier extérieur des arcades aurait dû avoir dans la nef environ le double de la longueur qui lui a été donnée. Enfin, avec ces dimensions, une pareille *formation* du pilier de la coupole supposerait, de la part de Bramante, une ignorance totale soit des exigences les plus élémentaires de l'art de construire, soit de toute idée d'harmonie artistique. Comme, d'après les documents, la forme actuelle des piliers ne peut pas être le résultat d'un agrandissement, et comme on peut encore moins songer à une diminution, il est donc prouvé que la forme d'aujourd'hui est bien celle que Bramante a exécutée d'emblée.

Ce fait important, que nous avons déjà eu deux fois l'occasion de démontrer (1), a été confirmé depuis lors par M. Jovanovits, qui fait observer qu'aucun historien ne nous dit positivement qu'on eût renoncé aux piliers de Bramante.

Mais, avant la publication de nos *Notices*, cette méthode n'eût guère été capable de persuader et de convaincre.

Enfin, nous ferons remarquer que les piliers de la coupole, avec les deux niches de 40 palmes et les parties contiguës, forment un ensemble indivisible et ne peuvent avoir été conçus qu'en même temps.

B. Bras de la croix.

Arcades des nefs latérales. — Largeur dans œuvre : 60 *palmes.*

Après avoir établi la forme des piliers, et, par conséquent, celle des arcades de la coupole, nous avons d'abord à nous occuper de l'arcade qui donne nais-

(1) Zeitschrift für bildende Kunst, 1875, p. 249 et à l'endroit cité à notre p. 225.

benkuppeln führenden « Seitenschiffe » bildet. Ihre lichte Spannung ist jetzt 60 Palmen. In der Studie D kommt sie auch schon zu 60 Palmen vor, ebenso in den Skizzen Nr. 55, 58, 62, 63, (Bl. 20 und ähnliche), wie aus den übrigen Maassen hervorgeht. Es kann also kein Zweifel darüber vorhanden sein, dass die jetzige gleiche Spannung auch von Bramante festgestellt worden ist. Sie findet sich in den Entwürfen Giuliano's, z. B. Bl. 28, Fig. 2, mit 23 1/2 braccia = 61 Palmen angegeben. Wegen des kleineren Maassstabs bei Giuliano machen diese 61 Palmen wirklich blos 60.

Aeusserer Pfeiler der Seitenschiffs-Arkaden.

Die durch die Leibung der Arkade gebildete Seite dieses Pfeilers musste mit der gegenüberliegenden des Kuppelpfeilers symetrisch sein. Der Aufriss des Pfeilers im Kreuzarme ist jetzt gebildet :

1) Durch den Pfosten der Arkade = 4 Palmen.

2) Durch ein Element des Pilastersystems, welches hier 12+*21*+12 misst.

3) Durch einen dritten, 2 Palmen vorspringenden Pilaster von 12 Palmen.

Dieses selbe Bildungsprinzip haben wir in den Bramante'schen Vorstudien, Bl. 20 und 21, angetroffen. Wir finden es auch in einer Zeichnung Giuliano's (Bl. 28, Fig. 2), in der Bauaufnahme Peruzzi's (1), in zahlreichen Studien Antonio's (Bl. 30, rechte Hälfte, Bl. 35, Fig. 4, linke Hälfte, besonders Bl. 38, Fig. 1 und Bl. 51, und in ähnlichen Studien Antonio's, namentlich auch in seinem Modelle). In allen diesen nach dem Tode Bramante's entstandenen Blättern ist aber das Verhältniss des Pilastersystems 12+*15*+12, genau wie am Kuppelpfeiler, mit dem es ja in Beziehung auf die Arkade symetrisch sein sollte. Da es in *diesem* Verhältniss auch in den Bramante'schen Vorstudien vorkommt, so steht fest, dass Bramante es im Südkreuze so ausführte. Erst Michel Angelo bedurfte in Folge der Neugestaltung des Aeusseren eines etwas ausgeprägteren Vorsprunges der Kreuzabschlüsse; und dadurch, dass er die Entfernung der beiden Pilaster von 15 auf 21 brachte, erhielt er diesen Vorsprung, ohne für's Auge der Bramante'schen Form einen bemerkbaren Abbruch zu thun.

In der äusseren Flucht des dritten Pilasters dieses Pfeilers befand sich das Centrum der runden Kreuzarmabschlüsse. Das gegenwärtige Centrum O' mit

1) Notizen Nr. 16 *bis*. Wir werden sie erst im zweiten Bande abbilden.

sance aux « nefs latérales » conduisant aux coupoles secondaires. La largeur dans œuvre de cette arcade est aujourd'hui de 60 palmes. Nous la retrouvons avec les mêmes dimensions dans l'étude D, ainsi que dans les esquisses n^os^ 55, 58, 62, 63 (pl. 20 et autres du même genre), comme le prouvent les autres mesures indiquées. Il est donc hors de doute que cette même largeur, conservée dans l'édifice actuel, a été aussi fixée par Bramante dès le début. Dans les projets de Giuliano (par ex. pl. 28, fig. 2), nous voyons cette arcade avec la cote de 23 1/2 braccia = 61,33 palmes (60).

Pilier extérieur des arcades des nefs latérales.

Il était nécessaire d'établir de la symétrie entre le tableau de l'arcade regardant le pourtour et le tableau de l'arcade formé par le pilier de la coupole qui se trouve vis-à-vis. Le pilier, dans le bras de la croix, est actuellement formé :

1° Par le pied-droit de l'arcade, = 4 palmes;

2° Par un élément du système des pilastres, qui mesure ici 12 + *21* + 12;

3° Par un troisième pilastre de 12 palmes ayant 2 palmes de saillie.

Nous avons déjà constaté ce mode de formation dans les études préliminaires de Bramante (pl. 20, 21). Nous le voyons aussi dans un dessin de Giuliano (pl. 28, fig. 2), et dans le relevé de Peruzzi (1), dans de nombreuses études d'Antonio da Sangallo (pl. 30, côté droit; pl. 35, fig. 4, côté gauche; surtout pl. 38, fig. 1 et pl. 51), et tout particulièrement dans son modèle. Mais dans toutes ces études, dessinées après la mort de Bramante, les proportions du système de pilastres groupés, sont de 12 + *15* + 12, comme pour le pilier de la coupole, avec lequel il devait être symétrique par rapport à l'arcade. Puisque nous trouvons les mêmes proportions dans les études de Bramante, il est évident qu'il les appliqua ainsi dans le transept du sud. Mais Michel-Ange, par suite de la transformation qu'il fit subir à l'extérieur de l'édifice, se vit obligé de donner aux terminaisons des transepts une saillie plus accentuée; il obtint cette saillie en portant l'écartement des deux pilastres de 15 à 21, sans que l'œil fût choqué par cette modification aux proportions de Bramante.

Le centre des ronds-points des bras de la croix se trouvait dans l'alignement du flanc extérieur du troisième pilastre dont se compose le pilier. Le centre

(1) *Notices*, n° 16 *bis*. Nous le reproduirons dans notre second volume.

sinem rothen Kreuz ist somit 6 1/6 Palmen weiter von der Kuppel als das gelbe Kreuz des Bramante'schen Centrums O (linkes Kreuzschiff, Bl. 45). Die Entfernung der Mittelpunkte der Apsiden war bei Bramante 501 Palmen, und ist jetzt 513 1/3.

Kreuzschiffabschlüsse und Umgänge.

Betrachtet man die Kuppelpfeiler Bramante's auf Bl. 45 sowohl als in den Vorstudien, Bl. 15, Fig. 8, und Bl. 22, Fig. 4—5 einerseits, und die Reduktions-Studien, Bl. 20, Fig. 4—5, andererseits, so wird auch ein nicht allzu geübtes Auge sofort erkennen, dass der ursprüngliche, der vollkommene Gedanke, der mit den Umgängen, und deren Weglassung geradezu eine Amputation ist, welche kaum mehr eine befriedigende Lösung der umliegenden Partien zulässt. Das Vorhandensein der Umgänge in so vielen Vorstudien Bramante's — Studien D, E, G, namentlich aber die Nrn. 47 und 48 — zeigen, dass die in den Bramante'schen Kuppelpfeilern vorhandenen 40 Palmen-Nischen gleichfalls Umgängen zu entsprechen hatten, die auch hier projektirt waren. Dass diese Umgänge in so vielen Entwürfen der Nachfolger Bramante's — Bl. 30, Bl. 35, Fig. 4, Bl. 39, Fig. 6, Bl. 51 — genau in der Gestalt des auf Nr. 48 abgebildeten, vielleicht in Nr. 47 entstandenen, beibehalten wurden, um erst in der letzten Periode Antonio's modifizirt zu werden, ist ein Beweis, *dass diese Gestalt die des endgültigen Entwurfs sein musste.* Man sieht sie bei Serlio im Entwurfe Peruzzi's, noch mehr verstümmelt in dem sogenannten Entwurfe Raphaels, Bl. 26, Fig. 2, ebenfalls bei Serlio.

Wir haben schon bei einer anderen Gelegenheit (1) gezeigt, dass Vasari im Leben Michel Angelo's (2) am Aeusseren der Kreuzabschlüsse acht Tabernakel erwähnt, d. h. ebenso viele Travéen (die mittlere mit der Thüre nicht gerechnet). Diese Anordnung war nur bei einem grösseren, durch den Umgang gebotenen Umkreise möglich. Ohne Umgänge konnte man nur die drei Travéen, welche Bramante innen herstellte, auch aussen angeben, wie dies Michel Angelo that.

Wir haben zugleich hervorgehoben, dass die Aeusserungen Michel Angelo's in seinem bekannten Briefe an Ammanati, den wir in Fac-Simile mittheilen werden, an erster Stelle zwar einen oberen, nicht aber einen unteren Umgang ausschliessen. Erst an zweiter

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 124-127.
(2) Edit. Lem. XII, S. 229.

actuel O', avec une croix rouge, est par conséquent de 6 1/6 palmes plus éloigné de la coupole que la croix jaune du centre O de Bramante (transept de gauche, pl. 45). La distance des centres des absides était de 501 palmes dans le projet de Bramante; aujourd'hui, elle est de 513 1/3 palmes.

Terminaisons des transepts et pourtours.

Si l'on compare les piliers de la coupole de Bramante dans la pl. 45 et dans les études préliminaires (pl. 15, fig. 8; pl. 22, fig. 4 et 5) avec les études faites en vue d'une réduction du plan (pl. 20, fig. 4 et 5), on reconnaîtra sans peine que le projet primitif, le projet parfait, est celui qui comporte les pourtours, et que, en les supprimant, on commettait une véritable mutilation, qui rendait presque impossible une exécution satisfaisante des parties contiguës.

Comme nous retrouvons les pourtours dans une foule d'études préliminaires de Bramante, notamment dans les études D, E, G, et surtout dans les n^{os} 47 et 48, nous sommes convaincus que les niches de 40 palmes, ménagées dans les piliers exécutés par Bramante, sont une preuve positive de l'intention du grand architecte : là aussi il voulait des pourtours correspondant à ces niches.

Or, ces pourtours étant conservés dans un grand nombre de projets des successeurs de Bramante (pl. 30, pl. 35, fig. 4; pl. 39, fig. 6; pl. 51), et leur forme demeurant toujours identique à celle que nous avons décrite dans le n° 48, pour n'être modifiée que dans la dernière période d'Antonio, nous concluons que *cette forme devait exister dans le projet définitif.* On la voit dans le dessin de Peruzzi, rapporté par Serlio, et plus altérée encore dans le plan dit de Raphaël, que nous donne le même auteur (pl. 26, fig. 2).

Nous avons déjà exposé ailleurs (1) que Vasari, dans sa *Vie de Michel-Ange* (2), mentionne huit tabernacles à l'extérieur des terminaisons de la croix, c'est-à-dire, huit travées (sans compter celle du milieu où se trouve la porte). Cette disposition n'était possible qu'avec la grande périphérie qu'offre un pourtour. Sans pourtour on ne pourrait indiquer à l'extérieur, comme le fait Michel-Ange, que les trois travées réalisées par Bramante à l'intérieur.

Nous avons en même temps fait remarquer que les termes dont se sert Michel-Ange dans le premier passage de sa célèbre lettre à Ammanati (nous la reproduirons en fac-similé) excluent bien un pourtour supérieur, mais non un pourtour inférieur. Ce n'est que le second

(1) Zeitschrift für bildende Kunst, 1878, p. 124—127.
(2) Édit. Lemonnier, t. XII, p. 229.

Stelle geschieht auch Letzteres. Für unseren Theil müssen wir dem sprechenden Beweise der Zeichnungen mehr Glauben schenken als den Worten Michel Angelo's. Buonarruoti, dem es darum zu thun war, die Umgänge, aus Sparsamkeit und wegen der ihnen durch Antonio beigebrachten Modifikationen, zu beseitigen, mochte sich hier auf einen der anderen Entwürfe Bramante's berufen, vielleicht auf den von Vasari besessenen Entwurf B, statt auf den endgültigen. Möglicher Weise auch täuschte ihn sein Gedächtniss an dieser Stelle.

Verbindung zwischen Kreuzarmen und Umgängen.

Seit der Studie E sahen wir die Kreuzabschlüsse durch zwei Hauptpfeiler gebildet, welche von den Nrn. 47 und 48 ab aus einem grossen Pilaster mit zwei gekuppelten kleinen Pilastern zu jeder Seite bestehen. Letztere bilden die Anten *der in zwei Kreisen aufgestellten hieher versetzten 5 Palmen starken Säulen der alten Basilika.* Ihre Kuppelung in der radialen Richtung war nöthig um die darüber stehende Mauer zu tragen.

Diese Säulen können wir die kleine oder die Ordnung der Umgänge nennen, da sie deren Kämpfergebälk trugen und deren innere Gliederung bildeten.

C. Umgänge.

Innere Architektur der Umgänge. Den Säulen entsprechen Pilaster, und den Intercolumnien Kapellen abwechselnd als runde und gerade vertiefte Nischen gebildet. Siehe Bl. 52, Fig. 1.

Den Hauptpfeilern entsprechen verstärkende, zugleich als Strebebogen dienende Gurten. Die Grösse der Nischen unter diesen Gurtbögen vermögen wir bis jetzt nicht genau anzugeben. Die dem Centrum zunächst liegenden Nischen sind kleiner und scheinen dieselben Maasse wie die zwischen den Säulen befindlichen zu haben.

An der äusseren Wand sehen wir, z. B. auf Nr. 48, zugleich diese und eine grössere, bis zur Erde gehende Nische abgebildet. (Siehe Bl. 14.) Aus letzteren entstehen am vorderen Kreuzarme die Thüren, welche zu den sechseckigen Sakristeien führen (Bl. 45).

passage qui semble incompatible avec l'existence d'un pourtour. Il y a contradiction entre le témoignage si évident des dessins et les phrases de Michel-Ange; nous ne pouvons guère, quant à nous, ajouter foi à ces paroles. Michel-Ange qui, soit pour des raisons d'économie, soit à cause des modifications apportées par Antonio, se voyait forcé de renoncer aux pourtours, a dû faire allusion, non au projet définitif, mais à une autre étude de Bramante. Peut-être aussi la mémoire lui aura-t-elle manqué quand il écrivit à Ammanati.

Communication entre les bras de la croix et les pourtours.

A partir de l'étude E, nous avons vu les ronds-points des bras de la croix formés par deux piliers principaux; dès les n^os 47 et 48, ceux-ci se composent d'un grand pilastre contre lequel s'appuient de chaque côté deux pilastres accouplés du petit ordre. Ces derniers pilastres forment les antes *d'une double colonnade circulaire; les colonnes, provenant sans doute de l'ancienne basilique, ont cinq palmes de diamètre.* Pour qu'elles pussent supporter le poids du mur qu'elles ont à soutenir, il a fallu les accoupler dans le sens du rayon.

Nous pouvons désigner ces colonnes sous le nom de petit ordre ou ordre des pourtours, puisqu'elles en supportaient l'imposte et qu'elles en formaient l'architecture intérieure.

C. Pourtours.

Architecture intérieure des pourtours. Aux colonnes correspondent des pilastres, et aux entre-colonnements correspondent des chapelles qui ont la forme de niches alternativement rondes ou rectangulaires. (Voyez pl. 52, fig. 1.) Des arcs doubleaux, servant en même temps d'arcs-boutants, correspondent aux piliers principaux. Nous ne pouvons pas indiquer la grandeur exacte des niches sous ces arcs. Les niches les plus rapprochées du centre sont de moindre dimension, et paraissent avoir les mêmes mesures que celles qui se trouvent entre les colonnes.

Sur la paroi extérieure nous voyons, par exemple, dans le n° 48, deux espèces de modèles de niches. L'un d'eux est semblable aux niches dont nous venons de parler; l'autre est plus grand et descend jusqu'à terre (pl. 14). Dans le bras antérieur de la croix, ces derniers servent à former les portes qui mènent aux sacristies hexagones (pl. 45).

Aeussere Bildung der Umgänge.

In Anbetracht der Gestaltung und Verhältnisse der bisher beschriebenen Theile scheint uns ein äusserer, im Erdgeschoss geradliniger Abschluss der Umgänge ganz unwahrscheinlich. Durch die *Breite der Umgänge* wäre, glauben wir, eine solche auf den Denkmünzen geschilderte Anordnung hier zwecklos und schwerfällig geworden, und hätte die obere die Fenster-Etage der Kreuzabschlüsse beeinträchtigt.

Sobald wir, in Folge der Aeusserungen Michel Angelo's im Briefe an Ammanati, besonders aber wegen der Abwesenheit grosser Treppen, die Annahme oberer Umgänge im endgültigen Entwurfe aufgaben, so schien uns wahrscheinlich, dass für die äussere Architektur die Halbsäulen von 8 Palmen Durchmesser von Bramante gewählt wurden. Wir finden sie auf der Aufnahme Peruzzi's (1), in den Nrn. 33, 34, 38, 51 und in anderen ähnlichen Studien Antonio's, in seinem Modelle, in der für Bramante gezeichneten Skizze Nr. 48. Endlich ist dieselbe Ordnung, sei sie schon 8 Palmen stark oder noch 10, in den Nrn. 47 und 55 (Bl. 20, Fig. 6) vorhanden. Man gewahrt sie auf der Freske Vasari's in der Cancelleria (2), an dem ausgeführten Theile des Umganges.

Da diese Ordnung in allen grossen Studien dieses Theiles, die Antonio verfertigte, vorkommt, dagegen die zwischen den Säulen angebrachten Tabernakel fast jedes mal in einigem Detail verschieden sind, so möchte man glauben, dass letztere möglicher Weise beabsichtigt waren, aber erst als später anzubringende Theile nicht von Bramante aufgestellt wurden. Das um diese Zeit bei den Schülern Bramante's ziemlich plötzliche Auftauchen des Motives von Tabernakeln zwischen Halbsäulen (u. a. im halbrunden Hofe der Villa Madama), scheint auf ein viel bewundertes Architekturstück hinzuweisen, welches wohl die Gliederung dieser Umgänge sein konnte.

D. Nebenkuppeln.

Ihr Grundriss ergiebt sich von selbst aus der Gestalt des Kuppelpfeilers und des darauf folgenden Ar-

(1) Nr. 16 *bis* unserer *Notizen* wird erst im Band II erscheinen.

(2) Im Pal. della Cancelleria Sala de' Cento Giorni. Auf diese Darstellung machten wir zum ersten Male, glauben wir, in der italienischen Uebersetzung unserer Notizen aufmerksam. Buonarruoti, Rom, 1868. Abgebildet bei Jovanovits, Fig. 24.

Extérieur des pourtours.

La forme et les proportions des parties décrites jusqu'ici démontrent qu'il est peu probable que, à l'extérieur, le rez-de-chaussée des pourtours se soit terminé par un contour rectiligne. La largeur des pourtours nous paraît rendre tout à fait inutile et lourde d'apparence une disposition de ce genre, telle que nous la représentent les médailles; cette disposition aurait eu, en outre, pour résultat de nuire à l'effet de l'étage supérieur des absides.

Quand nous fumes amené, soit par les termes dont se sert Michel-Ange dans sa lettre à Ammanati, soit surtout par le fait de l'absence de grands escaliers, à ne pas admettre de pourtours supérieurs dans le plan définitif, il nous parut aussitôt vraisemblable que Bramante eût choisi pour l'architecture extérieure des demi-colonnes de huit palmes de diamètre.

On voit ces colonnes dans le relevé de Peruzzi (1) (pl. 34, 38, 51), dans plusieurs études d'Antonio et dans son modèle, ainsi que dans l'esquisse n° 48, dessinée pour Bramante. Enfin le même ordre se retrouve, avec un diamètre de 8 ou de 10 palmes, dans les n°s 47 et 55 (pl. 20, fig. 6). On le reconnaît également dans la fresque peinte par Vasari à la Cancelleria (2), où il est adapté à la partie du pourtour déjà exécutée.

Comme le même ordre apparaît dans toutes les grandes études faites par Antonio pour cette partie de l'édifice, tandis que les tabernacles entre les colonnes diffèrent presque tous entre eux par les détails, on serait porté à croire que les tabernacles, arrêtés dans l'intention du maître, étaient réservés pour une époque postérieure et ne furent pas mis en place par lui. Quand on voit, à cette époque, les élèves de Bramante s'éprendre tout à coup d'un motif d'architecture consistant en tabernacles entre des demi-colonnes (comme en présente, par exemple, la cour demi-circulaire de la villa Madama), on est tenté de reconnaître dans cette vogue l'influence d'une œuvre généralement admirée, qui pourrait bien être l'extérieur de ces pourtours.

D. Coupoles latérales.

Leur plan est indiqué par la forme des piliers de la coupole et par celle du pilier de l'arcade qui en est le

(1) Voyez nos *Notices*, n° 16 *bis*. Il paraîtra dans notre tome II.

(2) Palais de la Cancelleria, Sala de' Cento Giorni. Nous ignorons si d'autres avant nous ont fait remarquer l'importance de cette fresque pour le sujet qui nous occupe. Voyez la traduction italienne de nos *Notices* dans le Buonarroti, 1868. Un dessin de cette fresque se trouve dans l'ouvrage de M. Jovanovits, fig. 24.

kadenpfeilers. Zählt man zur Arkadenbreite von 60 Palmen die durch die kleine Schräge des Kuppelpfeilers entstandene Erweiterung von 2+1 Palmen (Bl. 51 z. B. und Bl. 45), so ergiebt sich ihr Durchmesser auf 66 Palmen.

Aeussere Arme der um die Nebenkuppeln gebildeten kleinen griechischen Kreuze.

In vielen Studien haben wir gesehen, dass diese äusseren Arme ganz wie die von den Nebenkuppeln in die Kreuzarme führenden Arkaden oder Nebenschiffe gebildet sind, so dass die Nebenkuppeln wieder im Centrum eines kleineren griechischen Kreuzes sich befinden.

Wir finden diese Anordnung sowohl in Studien, die für Bramante verfertigt wurden (Nr. 55, z. B.), als in der von ihm selbst gezeichneten Studie G, Nr. 47. Sei nun der Abschluss dieser äusseren Kreuzarme geradlinig oder durch eine 40 Palmen-Nische gebildet, seine Gewölbe erfordern über der 60 Palmen-Ordnung eine Attika, und da diese Kreuzarme bedeutend mehr als das Centrum der grossen Kreuzabschlüsse vorspringen, so muss nothwendiger Weise die Attika auch um sie herum über die Umgänge geführt werden, damit die obere Etage nicht wie in einem Sack rückwärts eingedrängt erscheine. Ausserdem aber springen die äusseren Arme der Nebenkuppeln zu sehr hervor, um Platz für einen diesen entsprechenden Eingangsportikus zu gestatten.

Da solche Nebenportiken in den Entwürfen B, D und auf den Denkmünzen sichtbar sind, und wir uns bestreben, Formen anzuwenden, welche sich den auf letzteren befindlichen Anordnungen nähern, so haben wir hier statt der äusseren Kreuzarme, unmittelbar an die Nebenkuppel, Apsiden gelegt, nach dem Vorbilde der Studie D (Bl. 9—12). Siehe auch Bl. 20, Fig. 5, hinten.

In diesen Apsiden haben wir drei Nischen, von Pilastern getrennt, angebracht, aus welchen drei Thüren (die mittlere grösser), in die Portiken hinaus führen.

E. Portikus vor dem Eingang zu den Nebenkuppeln.

Seine äussere Front haben wir nach den Arkaden zu 60 Palmen angenommen; durch das Verhältniss von 1 : 2 (siehe Studie D) erhielten wir die Lage der äusseren Flucht. Die Weite von 60 Palmen schien uns gerade noch genügend, um zwei Stützen anzunehmen. Die Medaillen zeigen hier, die einen (Bl. 2, Fig. 2 und 12) Säulen wie in der Studie D, die anderen (Bl. 2, Fig. 8 und 9) eher Pfeiler mit Bögen wie

plus rapproché. Si l'on ajoute à la largeur de l'arcade de 60 palmes l'élargissement de 2 + 1, produit par le petit pan coupé du pilier de la coupole, le diamètre de la coupole arrive à 66 palmes (pl. 51 par exemple et pl. 45).

Bras extérieurs des petites croix qui entourent les coupoles latérales.

Nous avons vu que ces bras extérieurs ont tout à fait la même disposition que les arcades conduisant des bras de la croix principale aux coupoles latérales, de sorte que ces dernières se trouvent au centre d'une nouvelle croix grecque, plus petite. Cette même disposition se trouve dans quelques études dessinées pour Bramante (p. ex. n° 55), et dans celle due au maître lui-même, projet G, n° 47. Que la terminaison de ces bras de croix extérieurs ait été en ligne droite ou qu'elle ait été formée par une niche de 40 palmes, les voûtes, en tous cas, exigeaient un attique au-dessus de l'ordre de 60 palmes; et comme ces bras de croix font une saillie beaucoup plus forte que le centre des ronds-points de la grande croix, cet attique devait nécessairement régner tout autour de l'édifice, afin que le haut des ronds-points ne parût pas enserré au fond d'un sac. En outre, les bras extérieurs des coupoles latérales avancent trop pour permettre d'adopter un portique d'entrée correspondant à ces dernières.

Comme les portiques latéraux se trouvent dans les projets B et D ainsi que sur les médailles, et comme nous nous efforçons de restituer des formes qui se rapprochent des dispositions que nous voyons sur les médailles elles-mêmes, nous avons admis, au lieu des bras de croix extérieurs, des absides contiguës aux coupoles latérales, d'après le modèle fourni par l'étude D (n° 9 à 12). Dans ces absides, nous avons placés trois niches, séparées par des pilastres. Trois portes, dont celle du milieu est plus grande que les autres, conduisent de là dans les portiques.

E. Portiques devant les coupoles latérales.

D'après les arcades nous avons donné 60 palmes à la face extérieure du portique. Par la proportion de 1 : 2 (voyez le projet D), nous avons obtenu la distance de l'alignement extérieur. La largeur de 60 palmes nous a paru encore assez grande pour permettre deux points d'appui. Plusieurs médailles nous montrent (pl. 2, fig. 2 et 12) des colonnes, comme dans l'étude D; les autres (pl. 2, fig. 8 et 9) plutôt des pi-

im Entwurfe D. Letztere Anordnung schien uns hier, wie wir bei der Beschreibung des äusseren Aufbaues sagen werden, sich besser zu gestalten.

F. Eckthürme.

Die äussere Flucht der Nebenportiken gab uns nach dem Vorbilde der Studien B und D die Verhältnisse der Thürme und zwar so, dass wir ihre Seite wie bei D auf 100 Palmen feststellen konnten. Dies Maass war doppelt willkommen, weil dadurch die Thürme wie in der Studie D schlanker als im Entwurfe B, folglich denen auf den Medaillen ähnlicher wurden.

Inneres. Im Inneren haben wir nach dem Vorbilde der Studie D Räume von 50 Palmen, gleich der halben Thurmseite angenommen, und sie achteckig, mit Nischen und Pilastern der kleinen Ordnung, gebildet.

Aeusseres der Thürme.

Nach dem Vorbilde von Bl. 3, Bl. 18, Fig. 2, Bl. 21, Bl. 22, Fig. 5, und Bl. 45, B B B, haben wir an den Ecken weitgekuppelte Pilaster angenommen, und diese Ecken als Strebepfeiler von einem Modul Vorsprunge wie in Nr. 47 gestaltet, weil dies zu einer kräftigeren Bildung der Thürme führte (1).

Wir zogen Pilaster den Halbsäulen von Fig. 5, Bl. 22, vor, da sie schärfere Ecken gaben, und somit den mit der *Rundung* der Kuppel contrastirenden *quadratischen* Charakter der Thürme schärfer betonten.

E. Vorderer Kreuzarm und Fassadenbildung.

Wir hätten nun alle Theile des endgültigen Grundrisses beschrieben, mit Ausnahme des *vorderen Kreuzarms*, der den Haupteingang enthält.

Um diese Aufgabe lösen zu können, müssten wir vor Allem die Frage entscheiden, ob Bramante's endgültiger Entwurf ein griechisches oder ein lateinisches Kreuz war. Wir werden zwar sehen, dass erstere Annahme die wahrscheinlichere ist, da aber trotzdem die Ungewissheit über die definitive Fassadenbildung bestehen bleibt, müssen wir uns begnügen, mehrere der möglichen Lösungen anzugeben.

(1) Das Unterlassen einer solchen Verbindung zwischen den einzelnen Stockwerken ist Schuld daran, dass der sonst schön gezeichnete Thurm Poletti's bei S. Paolo fuori le mura in Rom wenig befriedigend wirkt.

liers avec des arcades, comme dans le projet B. Cette disposition nous a paru préférable, ainsi que nous l'expliquerons quand nous décrirons l'élévation extérieure de l'édifice.

F. Tours dans les angles.

D'après l'alignement extérieur des portiques latéraux, nous avons pu, en nous appuyant sur les études B et D, déterminer la position des tours et en fixer le côté à 100 palmes, comme dans le projet D. Nous avons été d'autant plus heureux de retrouver cette mesure, que les tours devenaient ainsi, comme dans le projet D, plus élancées que celles de l'étude B, et qu'elles gagnaient, par conséquent, en ressemblance avec celles des médailles. — *A l'intérieur,* nous avons admis, d'après le projet D, des espaces de 50 palmes, mesure égale à la moitié d'un côté de la tour, et nous leur avons donné une forme octogone, avec des niches et des pilastres du petit ordre.

Extérieur des tours.

D'après l'exemple fourni par les pl. 3, 18 (fig. 2), 21, 22 (fig. 5) et 45 B B B, nous avons adopté des pilastres groupés, en formant les angles comme des contreforts dont la saillie est d'un module (voyez n° 47); cette disposition donne aux tours plus de force (1).

Nous avons cru devoir remplacer par des pilastres les demi-colonnes que l'on voit dans la pl. 22, fig. 5; les vives arêtes de ces pilastres accentuent le plan *carré* des tours et l'heureux contraste qu'elles présentent avec la forme *circulaire* de la coupole.

E. Bras antérieur de la croix et façade principale.

Il ne nous reste plus à décrire que le *bras antérieur de la croix,* dans l'axe duquel se trouve l'entrée principale.

Pour être à même d'étudier cette partie de l'édifice, nous devrions avant tout résoudre la question de savoir si le projet définitif de Bramante était une croix grecque ou une croix latine. La probabilité en faveur de la première solution n'exclut pas l'incertitude sur sa forme précise; nous nous contenterons d'indiquer quelques-unes des solutions les plus naturelles.

(1) La tour construite par Poletti pour l'église de S. Paolo fuori le mura, à Rome, produit un effet peu satisfaisant, parce que les différents étages, malgré un dessin correct, ne sont pas reliés entre eux.

Griechisches Kreuz.

1) Die einfachste Lösung war, den vorderen Kreuzarm ganz wie die drei übrigen zu bilden, wie es auf den Denkmünzen, in der Studie B, dann auf Bl. 19 und Nr. 117 *a* zu sehen ist, ferner in Nr. 47 als Variante erwähnt wurde, und wie Serlio den angeblichen Entwurf Peruzzi's dargestellt hat.

Diese Lösung haben wir Bl. 16 im Aufriss zu ergänzen versucht, sie aber aus Vorsicht als *Hinterfassade* bezeichnet.

Der Mangel einer Loggia für den Segen mochte damals wenig stören, da der Segen nicht von der Kirche aus gegeben wurde, sondern von der Loggia neben dem Vorhofe, welche eigentlich mehr zum Palaste Innocenz VIII. gehörte als zum Vorhofe.

Griechisches Kreuz mit einer Zutrittsfassade mit Loggia für den Segen.

2) Blatt 15, Fig. 8, zeigt eine Fassade, welche sich allerdings auf denselben Grundriss anwenden lässt, aber aussen durchgehend die grosse Ordnung aufweist und folglich einen oberen Umgang herstellt.

3) Blatt 45, Fig. B B B, zeigt dieselbe Anordnung, aber durch die mittlere 60 Palmen hohe Ordnung hergestellt. Die Loggia für den Segen nimmt blos den Mittelbau ein.

Die Gewölbe der Vorhalle verlangten nach aussen die mehrmals erwähnte Attika. Vielleicht wäre es möglich gewesen, diese nur bis zu den Vorderthürmen zu führen.

Lateinisches Kreuz.

Für den endgültigen Entwurf lassen sich verschiedene Langhäuser nach den Typen von Bl. 20 herstellen, welche alle dem Bau weniger geschadet hätten als das heutige (1).

Der Umstand, dass der Plan von S. Peter, den Bramante auf einer Freske Giulio Romano's dem Papste darreicht (Nr. 92, Bl. 28, Fig. 1), ein *lateinisches* Kreuz zeigt, ist, wie wir gelegentlich des Entwurfs von Raphael sehen werden, kein Beweis, dass Bramante's endgültiger Entwurf ein solches Kreuz war.

(1) Die kaum ein Jahr nach dem Tode Bramante's entstandenen Entwürfe Antonio's (Nrn. 102—122) enthalten mehrere lehrreiche Winke.

Croix grecque.

1° Le parti le plus simple était de donner au *bras antérieur* une forme identique à celle des trois *autres bras*, comme cela peut se voir sur les médailles et dans l'étude B, puis pl. 19, et au n° 117 *a*, ou encore dans le n° 47, qui contient une variante du même dessin, et enfin dans le prétendu plan de Peruzzi donné par Serlio.

C'est en vue de cette solution que nous avons essayé dans la pl. 16, de restituer la façade; et c'est seulement par prudence que nous l'avons intitulée : *Façade postérieure.*

L'absence d'une *loggia* pour la bénédiction n'avait pas alors une conséquence fâcheuse, parce que la bénédiction se donnait non pas de l'église, mais d'une *loggia* située à côté de l'atrium, *loggia* qui faisait plutôt partie du palais d'Innocent VIII que de la basilique même.

Croix grecque avec façade principale et loge de la bénédiction.

2° La pl. 15, fig. 8 nous montre une façade qui pourrait certainement s'adapter au même plan, mais qui présente, en outre, un grand ordre et, par suite, un pourtour supérieur.

3° Dans la pl. 45, fig. BBB nous voyons la même disposition, résultant de l'ordre moyen de 60 palmes. La loge de la bénédiction n'occupe ici que le centre de la façade.

Les voûtes du portique exigeaient à l'extérieur l'attique que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises; il aurait peut-être été possible de ne le faire régner que jusqu'aux tours antérieures.

Croix latine.

En s'inspirant des données de la pl. 20, on pourrait composer, en vue du projet définitif, plusieurs dessins de longue nef qui tous auraient un résultat moins fâcheux pour l'ensemble que la nef actuelle (1). De ce que Bramante, dans une fresque de Giulio Romano (n° 92, pl. 28, fig. 1), est représenté remettant au pape un plan de Saint-Pierre en croix *latine*, on n'est nullement en droit de conclure que le projet définitif de Bramante devait avoir cette forme.

(1) Les projets que fit Antonio dans l'année qui suivit la mort de Bramante (les n^{os} 102—122) peuvent fournir plusieurs indications intéressantes.

INNERES DES ENDGÜLTIGEN ENTWURFS

Nr. 65.

Bl. 14.

A. Kuppelraum.

Wir befolgen dieselbe Reihenfolge die wir bei der Beschreibung der einzelnen Theile des Grundrisses beobachtet haben.

Der erste Punkt, der festgestellt werden muss, ist die Höhe der Kuppelarkade, weil aus ihr erst die genaue Höhe der grossen Pilasterordnung ermittelt werden kann.

So viel wir wissen, hat bis jetzt Niemand vermuthet, dass der jetzige Fussboden der Kirche nicht in der gleichen Höhe wie der der alten Basilika liege, oder von dem den Bramante beizubehalten beabsichtigte, verschieden sein dürfte. Bei uns tauchte dieser Gedanke erst nach längerer Zeit auf, und zwar in Folge der Untersuchung der Nr. 143 (Bl. 33, Fig. 1). In dieser Figur, zugleich eine Aufnahme und Studie, giebt Antonio eine Travée der Apsis wo die Pilaster auf einem Piedestal von 18 1/2 Palmen Höhe stehen, und giebt von da bis zur Oberkante des Gesimses das Maass von 135 1/2 Palmen an. Rechnet man hierzu die Gewölbehöhe, die jetzt noch 62 Palmen beträgt, so erhält man für die totale Höhe der Kuppel-Arkade im Lichten: 18 1/2 + 135 1/2 + 62 = 216 Pal.

Gegenwärtig beträgt diese Höhe 200 Palmen.

Folglich wäre die Erhöhung des Fussbodens 16 Palmen.

In Folge dieser Wahrnehmung wurde unsere Aufmerksamkeit auf zwei andere Angaben gelenkt.

1) Serlio, gelegentlich des Grundrisses von Peruzzi, giebt die Höhe der schon ausgeführten Bögen auf 220 Palmen an, woraus das folgende Resultat:

Höhe nach Serlio	220 Palmen.
Jetzige Höhe	200 »
Erhöhung des Fussbodens	20 Palmen.

2) Giuliano da Sangallo, auf Bl. 28, Fig. 3 (auf Bl. 29 besser zu lesen), giebt in einer seinen Grundriss begleitenden Anmerkung folgendes Maass:

« *Vom Scheitel des grossen Mittelbogens bis zur* « *Erde channe* (sic) 21, *pal.* 6 = 216 *Palmen.* »

Also dieselbe lichte Höhe wie sie Antonio angiebt.

Zählt man zu den Maassen der Ordnung, die Giuliano

INTÉRIEUR DU PROJET DÉFINITIF.

N° 65.

Pl. 14.

A. Espace compris sous la coupole.

Nous suivrons ici la même marche que celle que nous avons adoptée pour la description des différentes parties du plan.

Le premier point à déterminer est la hauteur des arcades de la coupole; ce n'est qu'en procédant ainsi que nous pourrons connaître la hauteur du grand ordre des pilastres.

Personne, croyons-nous, n'a jamais soupçonné que le sol actuel de l'église ne fût pas à la même hauteur que celui de la basilique constantinienne, ou qu'il différât de celui que Bramante comptait conserver.

Cette idée ne nous vint que plus tard, en examinant de près le n° 143 (pl. 33, fig. 1). — Dans ce dessin, qui est à la fois un relevé et une étude, nous voyons une travée de l'abside où Antonio fait reposer ses pilastres sur un piédestal haut de 18 1/2 palmes, et leur donne, depuis ce point jusqu'à l'arête supérieure de la corniche, une hauteur de 135 palmes.

Si l'on ajoute la hauteur de la voûte, hauteur qui est actuellement de 62 palmes, on obtient comme hauteur totale de l'arcade de la coupole 18 1/2 + 135 1/2 + 62 = 216 palmes. Cette hauteur est actuellement de 200 palmes.

Par conséquent, l'exhaussement du sol serait de 16 palmes.

Après avoir constaté ce fait, notre attention fut attirée par deux autres points.

1° Dans la description du plan de Peruzzi, Serlio indique une hauteur de 220 palmes pour les arcs déjà exécutés, ce qui donnerait les résultats suivants :

Hauteur d'après Serlio :	220 palmes
Hauteur actuelle :	200 »
Exhaussement du sol :	20 palmes.

Une note manuscrite de Giuliano da Sangallo, note qui se trouve dans la pl. 28, fig. 3, et qui est plus lisible encore dans la pl. 29, indique les mesures que voici :

« *Depuis le sommet du grand arc du milieu jusqu'au* « *sol, channe* (sic) 21 *palmes* 6 = 216 *palmes.* » Cette hauteur correspond à celle qu'indique Antonio.

En ajoutant la hauteur des voûtes aux cotes que

giebt, die Gewölbehöhe von 62 Palmen hinzu, so bleibt dagegen für das Piedestal :

$216 - (6 + 86 + 14 + 27 + 62) = 21$ Palmen.

Bedenkt man dass Antonio da Sangallo in seinem *Memoriale* im § 4 frägt : ob die Pilaster Sockel haben müssen oder nicht, — dass ferner von Antonio's Hand mehrere Studien und Notizen für Erhöhung des Fussbodens der Kirche vorhanden sind, dass endlich in seinem Modelle die jetzige Höhe von 200 Palmen vorkommt, so gelangt man zur Ueberzeugung :

1) *Dass Antonio da Sangallo den Fussboden der Kirche um 16 Palmen erhöht hat.*

2) *Dass Piedestale,* dieser Höhe etwa entsprechend, unter der jetzigen grossen Pilasterordnung beabsichtigt waren.

3) Dass wegen der Unterschiede der Angaben über die Höhe des Piedestals 18 1/2, 21, 13 1/2 (letztere auf Bl. 34, wo die totale Höhe mit dem Gewölbe ebenfalls 216 Palmen ausmacht) zu vermuthen ist, es sollten besagte Piedestale nicht sofort ausgeführt, sondern später vorgeblendet werden.

4) Dass die Basen selbst, die leicht während der Bauausführung schadhaft werden konnten, auch nicht von Bramante eingesetzt worden waren. Eine Bestätigung der beiden letzten Punkte scheint aus den Ansichten von S. Peter im Baue, Bl. 24, und 49, Fig. 2, hervorzugehen, wo weder Piedestale noch Basen sichtbar sind. Auf Bl. 52, Fig. 1, dagegen sind Piedestale, und zwar wahrscheinlich Bramante'sche vorhanden.

Wegen der Uebereinstimmung der Angaben Giuliano's und Antonio da Sangallo's nehmen wir die lichte Höhe der Bögen zu 216 Palmen an (1).

(1) Serlio, Lib. III, p. 38, giebt das Maass der ausgeführten Bögen zu 220 Palmen an. Dieselbe Höhe ergiebt sich aus einer weiter unten folgenden an Albrecht Dürer gemachten Mittheilung. Wir bemerken jedoch dass die anderen Maasse in letzter Mittheilung von den ausgeführten abweichen, und folglich die Dürer übersandten Angaben wahrscheinlich nur annähernd waren. Serlio hat ebenfalls mehrere Maasse der Peterskirche ganz falsch angegeben, so dass seine Aussage nicht unbedingt Vertrauen verdient.

Da es jedoch in der alten Basilika Unterschiede in der Fussbodenhöhe zwischen Schiff und Apsis, vielleicht sogar im Kreuzschiffe gab, die wir bis jetzt nicht mit Sicherheit zu bestimmen vermochten, so könnte man die Höhen 216 und 220 beide als richtig, aber an verschiedenen Kuppelbögen gemessen, ansehen. Wir glauben jedoch, dass diese Auslegung nur eine mögliche, aber keine wahrscheinliche ist und halten uns daher an die von Giuliano da Sangallo und von seinem Neffen Antonio angegebene Höhe von 216 Palmen.

Einige Maasse der neuen Peterskirche nach einer an Albrecht Dürer mitgetheilten Notiz.

In seinen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1868, I, p. 17, theilt A. v. Zahn, in einem Artikel « die Dürer Handschriften des British Museums » Folgendes mit.

Unter den Manuscripten Albrecht Dürers im British Museum giebt es eine Mittheilung die Dürer über die Maasse der Peterskirche erhielt. Sie trägt die Ueberschrift :

pars Cupule ecclesie Santj pettri Rome ‖ *mjs* (sic) *intimatta.*

Giuliano *donne à l'ordre*, il reste pour le piédestal :

$216 - (6 + 86 + 14 + 27 + 62) = 21$ palmes.

Si nous considérons que, dans le § 4 de son *Memoriale,* Antonio da Sangallo pose la question de savoir si les pilastres doivent avoir oui ou non un piédestal, qu'il existe, en outre, plusieurs esquisses et notes, de sa propre main, ayant rapport à un exhaussement du sol de l'église, et, enfin, que la hauteur de 200 palmes indiquée dans son modèle correspond à la hauteur actuelle, nous pourrons arriver aux conclusions suivantes :

1° *Antonio da Sangallo a exhaussé de 16 palmes le sol de l'église.*

2° *Des piédestaux,* correspondant à peu près à cette hauteur de 16 palmes, devaient être placés sous le grand ordre.

3° Les différences dans les indications de hauteur de ces piédestaux (18 1/2, 21, 13 1/2, cette dernière mesure se voit dans la pl. 34, où la hauteur totale est aussi de 216 palmes) permettent de supposer que ces piédestaux ne furent pas construits d'emblée, et qu'ils devaient seulement être rapportés plus tard.

4° Les bases même, qui auraient pu être endommagées pendant le cours de la construction, ne furent peut-être pas placées par Bramante. On trouve ces deux derniers points confirmés, quand on examine la vue de Saint-Pierre en construction dans les pl. 24 et 49, fig. 2, où il n'y a aucune indication de bases ni de piédestaux.

Dans la pl. 52, fig. 1, il existe, par contre, des piédestaux qui sont très-probablement de Bramante.

Grâce à la concordance des indications de Giuliano et d'Antonio da Sangallo, nous pouvons prendre comme hauteur des arcs 216 palmes (1).

(1) Serlio, lib. III, p. 38, attribue 220 palmes de hauteur aux arcs déjà exécutés. Cette assertion semble être confirmée par une communication adressée à Albert Dürer, document que nous reproduirons plus bas. Nous ferons observer toutefois que les mesures indiquées s'écartent de celles qui ont été mises en œuvre, et qu'elles ne doivent, par conséquent, être considérées que comme approximatives. Serlio, de son côté, donne pour plusieurs mesures de Saint-Pierre des chiffres faux; il ne mérite donc pas non plus grande confiance dans les cas où l'on ne peut contrôler ses affirmations.

Il y a, cependant, lieu de remarquer que, dans l'ancienne basilique, il existait entre le sol de l'abside et celui de la nef, et peut-être même entre le sol de l'abside et celui du transept, des différences de niveau que nous n'avons pas réussi à déterminer avec précision. Il se pourrait donc que les hauteurs de 216 et de 220 fussent toutes deux justes, mais mesurées à des arcs différents. Si cette interprétation est possible, nous ne la croyons pourtant pas probable, et nous adoptons la hauteur de 216 palmes, indiquée par Giuliano et par son neveu Antonio da Sangallo.

Quelques mesures de la nouvelle église de Saint-Pierre, d'après une communication adressée à Albert Dürer.

Albert de Zahn, dans un article sur les Manuscrits de Dürer au Musée Britannique, article publié dans ses « *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* » Leipsig, 1868, I, p. 17), écrit ce qui suit :

Parmi les manuscrits d'Albert Dürer au British Museum, il y a une communication faite à Dürer relativement aux mesures de l'église de Saint-Pierre; elle porte cette inscription :

pars Cupule ecclesie santj pettri Rome ‖ *mjs* (sic) *intimatta.*

Nach Abzug von 62 Palmen für das Gewölbe, bleiben 154 Palmen für die Ordnung. Das Gebälk geben Giuliano (Bl. 29) und Antonio an vielen Stellen zu 27 Palmen an. Obgleich nichts daran verändert worden ist, hätte das Gebälk, nach späteren Angaben, nur etwa 26 1/2 Palmen Höhe (1).

Es bleiben nach Abzug der 18 1/2 Palmen der von Antonio gegebenen Piedestale (Bl. 33) 108 1/2 Palmen für den Pilaster, also 9 Durchmesser.

Basen.

Aus obigen Gründen dürfen wir nicht entscheiden,

Beigefügt ist eine summarische Skizze des Kuppelgrundrisses, an den sich, ebenso allgemein gehalten, der Aufriss des Kuppelbogens anschliesst, Aufriss den man zuerst für den Grundriss des provisorischen Chores halten könnte.

Neben dem beigefügten Maassstabe steht : *medio pede passus, sive decima pars passoȥ.* Das heisst dass der Maassstab womit gemessen wurde 10 Mal die Länge des beigefügten Striches hat. Er misst nach Zahn 0,176^{m}. (Die für uns in Original-Grösse verfertigte Photographie bestätigt diese Angabe.) Der Maassstab hatte also 1,76^{m}, wahrscheinlich ein Klafter.

(1 bairisches Klafter. . = 6×0,2919 = 1,7514
1 rheinisches Klafter. = 6×0,5139 = 1,8834
1 Wiener Klafter. . . = 6×0,3161 = 1,8966)

Die vier angegebenen Maasse sind :

A. Die Höhe der Bogen : *a sumo arcus usq. deorsum pa. 28. fere.*

B. Die Höhe der Ordnung : *a sumo ephistilior. pa.* 19. (Wörtlich : von der Oberkante des Architravs).

C. Die Spannung des Bogens : *Latitudo pa.* 14 *arcȥ.*

D. Grössere Länge der abgeschnittenen Ecken des Kuppelgrundrisses *L. pa.* 7.

Um diese Maasse in Palmen umzuwandeln, muss man sie mit 1,76/0,2234 multiplicieren. (1,76 Länge des Maasstabs in Meter; 0,2234 Länge des Palmo in Meter.) Wir geben die so erhaltenen Maasse in der Colonne I.

Will man den Maassstab nach den bestehenden Maassen prüfen, z. B. nach der Oeffnung der Kuppelbögen, so wird er 103/14 = 7 5/14 Palmen. Die Colonne II giebt die übrigen Maasse.

Wollte man annehmen, C sei nicht zwischen den Pilastern gemessen, sondern von Mauer zu Mauer, so hätte man für den Maassstab 107/14 = 7 9/14 Palmen und für die übrigen Maasse die Zahlen der III. Colonne.

In der Colonne IV geben wir die heutigen, auch damals nach der Angabe Giuliano und Antonio da Sangallo's bestehenden, von uns angenommenen Maasse. Es geht daraus mit Sicherheit hervor, dass die an Dürer geschickten Maasse nur annähernd waren, wie aus dem Worte « fere » im Maasse A hervorgeht.

	I	II	III	IV
A	220,5	206	214	216
B	149,6	139	145	154
C	110,5	(103)	(107)	103 / 107
D	55,25	51	53	52,3

(1) Wäre die Unterdrückung der Sima nachgewiesen, so könnte sie diesen Unterschied erklären. Fontana, S. 302, schrieb sie dem Peruzzi, Le Tarouilly, Vat. Basilique mod : pl. 15, dem Michel Angelo zu. Unser Bl. 24 und 52, Fig. 2—3, sowie die Gewohnheit Bramantes den Kämpfer ohne Sima zu gestalten, sprechen dawider. Richtiger wäre vielleicht die Annahme, es hätten diejenigen welche die Höhe des Gebälks auf 27 Palmen angeben, *eine Sima hinȥufügen wollen.*

En retranchant 62 palmes pour la voûte, il nous reste 154 palmes pour l'ordre. Dans plusieurs endroits, Antonio et Giuliano (pl. 29) donnent 27 palmes à l'entablement; quoique l'on n'y ait rien changé, quelques indications postérieures fixent la hauteur de cet entablement à 26 palmes 1/2 (1).

En retranchant les 18 1/2 palmes des piédestaux indiquées par Antonio (pl. 33), nous obtenons une hauteur de 108 1/2 palmes pour les pilastres, c'est-à-dire 9 diamètres.

Bases.

Pour les mêmes raisons que nous avons indiquées

Le croquis d'un carré aux angles coupés indique très-sommairement le plan de la coupole; sur le côté postérieur on a fait le rabattement de l'arcade du dôme, indiquée non moins sommairement, et, au premier moment, on serait tenté de la prendre pour le plan du chœur provisoire.

A côté de l'échelle qui accompagne le croquis, on lit : *medio pede passus, sive decima pars passoȥ.* Ce qui signifie que la mesure avec laquelle les cotes ont été prises avait dix fois la longueur de l'échelle communiquée. Ce trait ou échelle a 0^{m},176 (indication confirmée par la photographie de la grandeur de l'original, que nous avons fait faire); la mesure avait donc 1^{m},76, c'est-à-dire probablement une toise.

(La toise de Bavière. . . = 1^{m},7514.
La toise du Rhin = 1^{m},8834.
La toise d'Autriche . . . = 1^{m},8966.)

Les quatre dimensions indiquées sont :

A. La hauteur de l'arc : *a sumo arcus usq. deorsum pa. 28. fere.*

B. La hauteur de l'ordre : *a sumo ephistilior. pa.* 19. (Littéralement : du haut de l'architrave.)

C. L'ouverture de l'arcade : *Latitudo pa.* 14 *arcȥ.*

D. La plus grande longueur des pans coupés : *L. pa.* 7.

Pour transformer ces mesures en palmes, il faut les multiplier par 1,76/0,2234. (1,76, longueur de l'échelle d'après le système métrique; 0,2234, longueur du « *palmo* », d'après le système métrique également.)

La colonne I contient les mesures obtenues de la sorte.

Si l'on veut contrôler la mesure employée au moyen des dimensions existantes par exemple d'après l'ouverture de l'arc, on obtiendra 103/14 = 7, 5/14 palmes. La colonne II donne les chiffres résultant de ce mode d'évaluation.

Veut-on admettre que la cote C n'ait pas été prise entre les pilastres, mais entre le nu des murs? On aurait alors 107/14 = 7 9/14 palmes pour l'échelle, et les chiffres de la colonne III pour les autres cotes.

Enfin, nous donnons dans la colonne IV les mesures actuelles ou celles qui existaient alors, en suivant l'indication de Giuliano et d'Antonio da Sangallo, adoptée par nous. Il résulte de ce tableau que les mesures envoyées à Dürer n'étaient qu'approximatives; cela ressort d'ailleurs du mot « *fere* » écrit à l'occasion de la mesure A.

	I	II	III	IV
A	220,5	206	214	216
B	149,6	139	145	154
C	110,5	(103)	(107)	103 / 107
D	55,25	51	53	52,3

(1) C'est une erreur, croyons-nous, d'admettre que la cimaise (doucine) de l'entablement ait été supprimée par Peruzzi selon Fontana, p. 302, par Michel-Ange selon Le Tarouilly (le Vat., la basilique actuelle, pl. 15). Cette hypothèse expliquerait la différenee signalée, mais la pl. 24 et 52, fig. 2 et 3, ainsi que l'habitude de Bramante de ne pas mettre de cimaise dans ses impostes, nous font croire qu'elle n'a jamais existé. Il serait peut-être plus juste d'admettre que ceux qui indiquent la hauteur de l'entablement égal à 27 palmes comptaient *ajouter une doucine.*

ob die Zeichnung der schönen Basen von Bramante sei oder nicht. In der Sammlung, die wir vom Grafen Campello erstanden, befindet sich die Schablone der Basen in natürlicher Grösse von Antonio gezeichnet und annotirt. Jedenfalls aber ist ihre Zeichnung nicht später als unter Raphael entstanden, da das Piedestal mit Base an der Südkreuzapsis (Bl. 52, Fig. 1) von Bramante so weit geführt wurde.

Capitelle.

Die von Giuliano angegebene Capitellhöhe ist die gegenwärtige; die Breite von 13 Palmen ist die von Bramante im Contracte vom 1. März 1508 für ihre Anfertigung vorgeschriebene.

Nischen zwischen den gruppirten Pilastern.

Dass diese Nischen von vorne herein beabsichtigt waren, ist mit Gewissheit aus den Studien D, E, aus Bl. 6, Fig. 1, 3, 4, Bl. 20, Fig. 2, 4, 5, 6, zu ersehen. Sie bilden ein Ganzes mit den gruppirten Pilastern, indem sie denselben durch ihre Biegung Elastizität und durch ihre Anordnung Zusammenhang verleihen. Man vergleiche nur den guten Eindruck, den sie in den Bramante'schen Pfeilern machen, mit ihrer Wirkungslosigkeit in den schmälern des Maderna, wo sie keinen Raum für ihre Entwickelung haben.

Ob ihre jetzige Höhenlage (Bl. 47) die ursprüngliche ist, können wir nicht bestimmt behaupten, da in Folge der Erhöhung des Fussbodens und des Tiefersetzens der Pilasterbasen Antonio ihre Stellung verändert haben mag.

Eher dürften die oberen geblieben sein. Nichtsdestoweniger haben wir sie auf Bl. 14, nach dem Vorbilde derer Bramante's in der Santa Casa in Loreto, vertheilt, und unter das Astragal der Capitäle gelegt.

Die Piedestale haben wir nach den Vorbildern Bramante's im Vatikan profilirt, und nach jenen von der Santa Casa und dem Chore von Como reich mit Füllungen ausgestattet; ebenso den Fries.

Schräge Seite der Kuppelpfeiler.

Die meisten Studien Bramante's haben hier eine grosse Nische oder Kapelle. Die Aufnahme Antonio's, Bl. 23, Fig. 1, und die Peruzzi's (Band II, in unseren *Notizen*, Nr. 16) zeigen, dass die jetzige Nische die

plus haut, nous n'osons pas décider si le beau dessin de ces bases est ou n'est pas de Bramante. Dans la collection du comte Campello, dont nous avons fait l'acquisition, nous avons trouvé un original du gabarit de ces bases dessiné et annoté par Antonio. En tout cas, il est certain que le dessin de ces bases n'a pas été fait postérieurement à Raphaël, puisque la construction de l'abside du sud, exécutée par Bramante, montre déjà une base et un piédestal.

Chapiteaux.

La hauteur des chapiteaux qu'indique Giuliano est la même qu'aujourd'hui. Quant à la largeur de 12 palmes, c'est précisément celle qui fut prescrite par Bramante dans le contrat passé pour leur exécution (1er mars 1508).

Les niches entre les pilastres groupés.

D'après les études D, E, il est facile d'établir avec certitude que l'on avait l'intention de faire ces niches (pl. 6, fig. 1, 3, 4; pl. 20, fig. 2, 4, 5, 6).

Elles font, pour ainsi dire, corps avec les pilastres groupés, et, leur courbure prêtant à ces pilastres une sorte d'élasticité, elles forment avec eux un tout bien déterminé. Pour en apprécier la perfection, il suffit de comparer l'excellent effet qu'elles produisent dans les piliers de Bramante avec celui des maigres piliers de Maderna, où les niches n'ont pas l'espace suffisant pour se développer.

Il serait difficile de savoir si leur position actuelle (pl. 47) a été la même dès l'origine, car le sol a été exhaussé et les bases des pilastres ont été placées plus bas. Antonio, qui fit cette opération, aurait peut-être été forcé de changer leur position première.

Il est plus probable que ce sont les niches du haut qui restées telles quelles.

Dans la pl. 14, en prenant pour modèle celles de Bramante à la Santa Casa de Lorette, nous les avons néanmoins disposées sous l'astragale des chapiteaux.

Les piédestaux sont profilés d'après ceux de Bramante au Vatican. Les dés ainsi que la frise de l'entablement ont été richement décorés de panneaux pour lesquels la Santa Casa et le chœur de la cathédrale de Côme ont servi de modèle.

Pan coupé des piliers de la coupole.

La plupart des projets de Bramante montrent à cet endroit une grande niche ou chapelle. Le relevé d'Antonio (pl. 23, fig. 1) et celui de Peruzzi (vol. II; dans nos *Notices* nº 16) nous montrent que la niche actuelle

ursprüngliche Breite hat; ob dasselbe für die Höhe gilt, ist nicht sicher. Obgleich in mehreren Studien Bramante's nur eine untere Nische angenommen sich findet, scheint er auch eine obere ausgeführt zu haben, welche in der Freske Vasari's in der Cancelleria angegeben ist. Bl. 47 zeigt die beiden Nischen wie sie vor der elenden Dekoration Bernini's aussahen; für die Richtigkeit der Verhältnisse, die wir Bl. 14 diesen Nischen gaben, haben wir keine Beweise; ihre Gewölbe sind nach dem Vorbilde der Apsis in S. M. del Popolo mit einer Muschel (hier nicht umgekehrt) verziert.

Cassettirung der Kuppelbögen.

Die jetzige Cassettirung ist die von Bramante ausgeführte (1), wie aus dem Constructionsverfahren der Bögen als Gussgewölbe hervorgeht. Dass die Bramante'sche Zeichnung nicht etwa durch eine spätere verstärkende Untermauerung anderer Bögen unsichtbar geworden, ergiebt sich aus der von uns geschilderten Entwicklung der Gestalt des Kuppelpfeilers, welche die construktive Unmöglichkeit einer solchen Annahme hier klarstellt, hervor. Die Ansicht der Kuppelbögen, in der Form wie sie Bramante hinterliess, Bl. 24, und 52, Fig. 2, zeigt die jetzige Cassettirung. Die blosse Gestalt dieser Bögen zeigt hier, dass seit Bramante ihre Form unverändert blieb, ebenso dass die schöne Archivolte von Bramante ist.

Die Zwickel der Kuppel.

Dass der hier angebrachte grosse Rundschild die für diese Stelle von Bramante beabsichtigte Gliederung war, geht aus den Studien Bl. 25, Fig. 3, Bl. 21, und besonders aus den Ansichten Bl. 24, 49, 52, Fig. 2 und 3, hervor.

Letztere zeigen, dass die untere Hälfte noch von Bramante ausgeführt wurde.

In Bezug auf die beabsichtigte Dekoration des runden Feldes verweisen wir auf das gelegentlich, Bl. 13, Gesagte.

Die Kuppel.

Dass über die gewaltigen Archivolten und Rundschilder der Zwickel ein vollständiges Gebälk als Bekrönung der unteren tragenden Hälfte des Baues, und als Unterlage für die obere, getragene Hälfte, eine künstlerische Nothwendigkeit war, wird jeder Architekt zugeben. Daher fängt auch Serlio in der

(1) Notizen, p. 28.

a conservé sa largeur primitive. Nous ne pouvons pas dire s'il en est de même de sa hauteur. Quoique, dans plusieurs de ses études, Bramante n'ait pourvu que d'une seule niche la partie inférieure, il semble en avoir exécuté une seconde au-dessus. Cette dernière est indiquée dans la fresque de Vasari à la Cancelleria. La pl. 47 nous fait voir les deux niches telles qu'elles étaient avant la déplorable décoration du Bernin. Nous n'avons aucune preuve de la justesse des proportions que nous avons données à ces niches dans la pl. 14. Leur voûte est décorée d'une coquille, comme à l'église de S. M. del Popolo; ici nous avons placé ces coquilles en sens inverse.

Caissons décorant les arcades de la coupole.

La décoration actuelle a été exécutée par Bramante, comme cela ressort du mode d'exécution des voûtes, avec un intrados en ciment et béton coulé (1). Dans notre description des transformations successives qu'ont subies les piliers de la coupole, nous avons établi que les arcs ne pouvaient avoir été renforcés par une doublure en sous-œuvre qui, dans ce cas particulier, eût caché le dessin de Bramante.

L'examen des arcs de la coupole que Bramante a laissés (pl. 24 et 52, fig. 2) nous montre la décoration actuelle avec ses caissons. La forme seule de ces arcs prouve qu'ils ne peuvent avoir subi aucune altération depuis Bramante. Il en est de même de la belle et simple archivolte.

Les pendentifs de la coupole.

Nous pouvons voir, par les études des pl. 25, fig. 3 et pl. 21, et surtout par les vues qui se trouvent dans les pl. 24, 49 et 52, fig. 2 et 3, que les cartouches circulaires dans ces pendentifs correspondaient bien au projet définitif de Bramante. Les derniers exemples cités nous font voir que la moitié inférieure de ces cartouches a été exécutée aussi par Bramante.

Pour les motifs destinés à orner ces cartouches, nous renvoyons à ce qui a été dit pour la pl. 13.

La coupole.

Tout architecte nous accordera que le couronnement de la partie inférieure de la coupole ne pouvait être formé que par un entablement complet, placé au-dessus des archivoltes et des grands cartouches des pendentifs. Cet entablement, qui forme, pour ainsi dire, la base intérieure de la coupole proprement dite, de-

(1) Notices, p. 28.

Darstellung der Kuppel Bramante's mit diesem Gebälke an. Den Fries desselben haben wir nach dem Vorbilde Bramante's in S. M. presso S. Satiro mit Medaillonköpfen belebt. Es bietet sich hier von selbst Gelegenheit, die Darstellung der Kuppel bei Serlio und ihre Glaubwürdigkeit zu besprechen. Auf Bl. 2 haben wir die beiden Holzschnitte Serlio's in fac-simile autographirt. Auf Bl. 14 haben wir die zwei Punkte, die uns im Durchschnitte Serlio's besonders unklar und verstümmelt vorkamen, versucht herzustellen.

Es sind dies :

1) *Der Durchschnitt durch die Fenster.* In jedem Säulenkreise haben wir den Säulen eine ihrem Durchmesser entsprechende Höhe gegeben.

Diese Anordnung ist auch für das schräge Einfallen des Lichtes die vortheilhafteste, und gab die structive natürlichste Lösung. Für letztere Frage verweisen wir auf zwei besondere Abhandlungen im II. Bande, in welcher zwei auf dem Gebiete der Statik anerkannte Autoritäten, H. Oberbaurath Schwedler in Berlin, und H. Ingenieur Durand-Claye in Paris, die Ausführbarkeit dieser Kuppel, den Zweifeln Serlio's gegenüber, gründlich besprechen.

2) *Die Laterne.* Wir haben diese frei umcomponirt, im Geiste des Tamburs und des Tempietto von S. Pietro in Montorio. Der Durchmesser dieser Laterne (siehe auch Bl. 16) ist ein Drittel grösser als der des Tempietto.

Die Skizzen auf Bl. 20, Fig. 3, Bl. 31, Fig. 2, Bl. 48, Fig. 1, schienen uns hierzu zu berechtigen, ebenso die Denkmünzen, welche sämmtlich auch hier einen Säulenkreis anzudeuten scheinen.

Nr. 65 *a.*

Bl. 1. (Fac-simile nach Serlio.)

Dieses Blatt zeigt die genaue Wiedergabe der Holzschnitte, welche uns Sebastian Serlio in seinem III. Buche, Seite 39 und 40, giebt. Es sind dies, so viel wir wissen, die einzigen Angaben über die Absichten Bramante's für die Kuppel der Peterskirche; sie sind eines der wenigen Dokumente aus dem Gebiete der ursprünglichen Entwürfe für dieses Monument, welches allen diesen Gegenstand behandelnden

venait du reste une véritable nécessité au point de vue esthétique. Voilà pourquoi Serlio commence son dessin de la coupole de Bramante par un entablement. Nous avons cherché à diminuer la monotonie de la frise en y introduisant des médaillons à mascarons saillants, comme Bramante l'a fait lui-même à S. M. presso S. Satiro. L'occasion se présente ici d'aborder l'étude de la coupole que donne Serlio et d'en discuter l'authenticité. Dans la pl. 2, nous avons reproduit les deux bois de Serlio en fac-similés autographiés, et, dans la pl. 14, nous avons essayé de recomposer les deux parties du dessin de Serlio qui nous paraissaient peu claires ou dénaturées.

Ces deux parties sont les suivantes :

1° *La coupe à travers les baies.* Dans chacune des colonnades, nous avons donné aux colonnes un diamètre correspondant à leur hauteur.

Cette disposition, qui est particulièrement favorable à l'entrée oblique de la lumière, nous semble résoudre de la manière la plus rationnelle le problème de la construction. Pour ce dernier point, nous renverrons le lecteur à notre second volume et à deux dissertations spéciales sur la coupole en question et sur les doutes qu'avait Serlio à l'égard de sa construction, travaux dus à M. le conseiller supérieur des bâtiments, M. Schwedler, de Berlin, et à M. Durand Claye, ingénieur de la ville de Paris, deux auteurs dont la compétence est indiscutable en matière de statique.

2° *La lanterne.* Nous avons interprété librement cette lanterne, en nous inspirant du tambour de la coupole ainsi que du Tempietto de S. Pietro in Montorio. Le diamètre est d'un tiers plus grand que celui du Tempietto. (Voyez pl. 16.)

Les esquisses contenues dans les pl. 20, fig. 3, pl. 31, fig. 2, et pl. 48, fig. 1, semblent autoriser cette interprétation; il en est de même des médailles qui, toutes, donnent l'indication d'une colonnade.

N° 65 *a.*

Pl. 1. (Fac-similé d'après Serlio.)

Cette planche est une reproduction exacte des bois que nous fournit Sebastiano Serlio (livre III, pp. 39 et 40). Nous ne connaissons pas une autre source à laquelle nous puissions puiser quelques renseignements sur les intentions de Bramante relativement à la coupole de Saint-Pierre. C'est un des rares documents, parmi ceux de la période des projets primitifs, qui aient été connus de tous les auteurs. Aussi ces

Autoren bekannt war; beide Figuren sind von ihnen öfters in kleinerem Maassstabe wiedergegeben worden.

Den Architekten, dem die Eleganz der Bramante'schen Bauwerke bekannt ist, dürfte diese Composition anfänglich stutzig machen; namentlich ist die Gliederung der Laterne nicht der Art wie wir sie von einem Bramante erwarten. Trotzdem haben wir eigentlich nie Bedenken über die Echtheit dieser Composition im Grossen und Ganzen empfunden. Der Glaube, dass wir hier wenigstens die Hauptidee der endgültigen Bramante'schen Kuppel vor uns haben, hat sich im Gegentheil immer mehr und mehr verstärkt. Unter den Gründen hiezu mögen folgende erwähnt werden :

1) Passen die Grundrissmaasse auf die jetzigen von Bramante aufgeführten Kuppelpfeiler und Bogen, wie sie auf Bl. 45 gelb angegeben sind. *Il netto della Tribuna*, d. h. der lichte Durchmesser des Tamburs oder der Kuppel selbst, passt sehr gut auf die 185 Palmen betragende Entfernung der Pfeiler und Bogen. Dann haben die Gurtbögen der Kuppel und das sie tragende Pilastersystem 39 Palmen Breite, worauf die untere Mauerstärke der Kuppel, bei Serlio zu 37 Palmen angegeben, sehr gut passt.

2) Ist das Motiv der acht grossen Fenster des Tamburs, jedes mit vier Zwischensäulen, in harmonischer Einheit mit demselben Motiv der drei Kreuzapsiden, wo sie wie vorbereitend auf die Kuppel wirken, welche durch dies Motiv als die harmonische Consequenz und Bekrönung der Apsiden erscheint.

3) Ist die Höhe der Pilaster-Ordnung des Tamburs *innen* bloss 1/3 der inneren Kuppelhöhe (vom Gebälk über den grossen Bögen bis zur Laterne gemessen), und ist ein ähnliches Verhältniss zur Zeit Bramante's überhaupt üblich. (Siehe S. Giovanni delle Monache in Pistoja, von Bramante's Schüler Ventura Vitoni 1513 erbaut, ferner den Durchschnitt der Nebenkuppel Antonio da Sangallo's auf Bl. 31, Fig. 2.) Dagegen sind am äusseren Tambur die Säulen allein 50 Palmen hoch, wie im jetzigen Michel Angelo's, und standen 1 1/2 Palmen höher über dem Fussboden der Kirche als die jetzigen.

Die Totalhöhe des Tamburs mit seinen beiden Sockeln bis zur Oberkante der krönenden Balustrade ist dieselbe wie die von Michel Angelo ausgeführte, wenn man die in seinem Modell vorhandenen Figurensockel dazu rechnet. Nach Serlio wäre die Kuppel 200 Palmen hoch gewesen, von der Oberkante der Bogen-

bois ont-ils été souvent reproduits sur une plus petite échelle.

L'architecte, familiarisé avec l'élégance des constructions de Bramante, aura un moment d'étonnement en voyant le dessin dont nous nous occupons; l'architecture de la lanterne surtout ne paraîtra guère conforme au style de Bramante. Néanmoins nous n'avons jamais eu de doute sérieux sur l'authenticité de cette composition dans son ensemble. Nous avons même été de jour en jour plus convaincu que nous avions tout au moins devant nous les éléments principaux de la coupole définitive de Bramante. Voici les raisons qui ont produit en nous cette opinion :

1° Les mesures du plan s'accordent parfaitement avec celles des piliers et des arcades de la coupole actuelle, qui sont l'œuvre de Bramante, et que nous avons représentés en jaune dans la pl. 45. *Il netto della tribuna*, c'est-à-dire le diamètre dans-œuvre du tambour ou de la coupole elle-même, s'accorde avec la distance des piliers et des arcades, qui est de 185 palmes. Enfin les arcs doubleaux de la coupole et la partie des pilastres qui les porte ont 39 palmes de large. Or l'épaisseur inférieure du mur de la coupole, qui a 37 palmes, selon Serlio, concorde avec cette indication.

2° Les huit grandes fenêtres du tambour, divisées chacune par quatre colonnes intermédiaires, forment le même motif que celui que nous voyons dans les absides de la croix. A cette dernière place, elles font pressentir la coupole qui couronne ces absides d'une manière aussi logique qu'harmonieuse.

3° La hauteur de l'ordre intérieur des pilastres du tambour n'a qu'un tiers de la hauteur intérieure de la coupole (mesurée depuis l'entablement, au-dessus des grands arcs, jusqu'à la lanterne); c'était une proportion ordinaire à l'époque de Bramante. (Voyez l'église S. Giovanni delle Monache, à Pistoia, construite en 1513, par Ventura Vitoni, élève de Bramante, et la coupe de la coupole latérale d'Antonio da Sangallo, dans la pl. 31, fig. 2.) Par contre, à l'extérieur du tambour, les colonnes seules ont 50 palmes de hauteur, comme dans la construction actuelle de Michel-Ange, et elles étaient plus élevées de 1 1/2 palme au-dessus du sol de l'église, qu'elles ne le sont aujourd'hui.

La hauteur totale du tambour avec ses deux socles jusqu'à l'arête supérieure de la balustrade de couronnement, est celle qu'a maintenue Michel-Ange, si l'on ajoute à cette dernière le socle destiné aux figures, qui se voit sur le modèle fait par le grand sculpteur. D'après Serlio, la coupole de Bramante aurait

Archivolten gemessen; nach dem Modelle Michel Angelo's, wie es Gotti mittheilt, wäre diese Höhe 216 Palmen geworden (1); dieser Unterschied von 16 Palmen beträgt gerade so viel als die innere Ordnung Bramante's kleiner als seine äussere ist, zusammengerechnet mit dem Vorsprung des Tamburgesimses. Letztere ist der Höhe gleich um welche das Centrum der Kuppel Bramante's erhöht gedacht werden muss, wenn man die Gesammthöhe von 200 Palmen bei Serlio mit dem von ihm gegebenen Durchmesser vereinigen will.

Im Modell Michel Angelo's ist die Kuppel so breit als hoch über dem unteren Gesims gemessen; beide sind mit einer genau im Halbkreis gewölbten Kuppel bedeckt.

Bedenkt man diese vielen Uebereinstimmungen zwischen den Maassen sowohl der Michel Angelo'schen Ausführung als seines Projektes und der von Serlio sechs Jahre (2) vor dem Anfang der Bauleitung Michel Angelo's publizirten Kuppel, so ist dies ein Grund mehr für die Wahrscheinlichkeit, dass sie in ihren wesentlichen Theilen den Gedanken Bramante's wiedergeben dürfte.

Dagegen ist bei Serlio der Durchschnitt durch die Fenster Bramante's sehr undeutlich dargestellt, es sind da drei concentrische Säulenreihen in Berührung. Serlio giebt den zwei äusseren Reihen gleiche Höhe, trotzdem die inneren Säulen 1 Palme weniger Durchmesser haben. Wir haben bei A, sowie auf Bl. 13, diese Lösung deutlicher dargestellt, während B eine andere zeigt, wie sie der Architekt Alessandro Specchi in den Tafeln 11 und 12 bei Bonnani verstanden hat.

Wenn letztere die richtige war, so darf man fragen, ob es nicht etwa Bramante's Absicht gewesen, statt die mittlere Ordnung an der Mauer als Pilaster weiter zu führen, wie es im Grundriss Serlio's angedeutet ist, jedes Fenster für sich, mit zwei Säulen und den einrahmenden Anten-Pilastern als ein Motiv zu bilden, ohne Verbindung (3) mit den anderen Fenstern. Nicht minder primitiv ist die Detailgliederung der Laterne bei Serlio wiedergegeben. Wir halten dafür, dass die perspektivische Skizze einer Laterne von Antonio, Bl. 31, Fig. 2, bei identischer Composition, dem Bramante'schen Originale viel näher stehe als die hier dargestellte.

Aehnliche gleichzeitige Laternenbildungen finden wir bei S. Eligio degli Orafi in Rom, von Ra-

(1) Gotti, vol. II.
(2) Serlio, Libro terzo, Venezia, Marzo 1540.
(3) Wie dies im Innern der Kuppel, die Bramante für Raphael in der Schule von Athen zeichnete, sichtbar ist.

eu 200 palmes à partir de l'arête supérieure de l'archivolte des arcades; d'après le modèle, publié par Gotti, Michel-Ange lui donnait 216 palmes (1). Cet écart de 16 palmes représente exactement la différence qu'il y a entre l'ordre extérieur et l'ordre intérieur de Bramante, augmentée de la saillie de la corniche du tambour, saillie qui correspond à la hauteur de laquelle il faudrait surélever le centre de la coupole de Bramante, si l'on voulait mettre d'accord les 200 palmes de Serlio avec le diamètre qu'il indique.

Dans le modèle de Michel-Ange, la coupole, mesurée au-dessus de la corniche inférieure, est aussi large que haute. Dans les deux projets, la voûte a exactement la forme d'un hémisphère.

Si l'on considère combien il y a d'éléments communs, d'une part, entre la construction exécutée par Michel-Ange, et le projet de cet artiste, et, d'autre part, la coupole publiée par Serlio, six années (2) avant que Michel-Ange prît la direction des travaux, on trouvera dans ces éléments communs un motif de plus pour penser que cette coupole reproduit dans ses parties essentielles l'idée de Bramante.

Par contre, Serlio reproduit dans sa coupe d'une manière très-peu claire la disposition des baies de Bramante; nous voyons là, l'une à côté de l'autre, trois colonnades concentriques. Serlio donne la même hauteur aux colonnes des deux premières rangées, quoique celles de la seconde aient une palme de moins de diamètre. Nous avons reproduit en A, ainsi que dans la pl. 13, d'une manière plus exacte, cette façon de résoudre le problème, et en B celle qu'a adoptée l'architecte Alessandro Specchi, cité par Bonanni dans ses planches 11 et 12.

Si cette dernière solution est juste, l'intention de Bramante n'aurait-elle pas été de *prendre pour motif* chaque fenêtre isolément (3), *pourvue de deux colonnes* et encadrée par les pilastres d'antes, tandis que, d'après le dessin de Serlio, le premier rang de colonnes dans les fenêtres est continué sur les trumeaux par des pilastres adossés. Serlio rend les détails de la lanterne d'une manière tout aussi primitive. Nous estimons que l'esquisse perspective d'une lanterne, donnée par Antonio (pl. 31, fig. 2), et dont la composition est identique, se rapproche beaucoup plus de l'original de Bramante que celle de Serlio.

Nous trouvons des lanternes semblables, de la même époque, à S. Eligio degli Orafi, église con-

(1) Gotti, vol. II.
(2) Serlio, Libro terzo, Venezia, marzo 1540.
(3) Comme cela se voit à l'intérieur de la coupole que Bramante a dessinée pour Raphaël dans la fresque de l'École d'Athènes.

phael (1). Ferner im Entwurfe Peruzzi's für die Vollendung von S. Petronio in Bologna, und in anderen Compositionen aus jener Zeit.

Wir haben auf Bl. 13 versucht zu zeigen wie man sich die Dekoration des Innern etwa vorzustellen habe. Nicht nur die Analogie mit dem Innern des Pantheon, sondern auch der Umstand, dass die Tonnen der Kreuzarme, auf welchen die Kuppel ruht, eine prächtige gitterartige Cassettirung ohne alle durch Ripppen als aufsteigend charakterisirte Dekoration haben, bewogen uns, eine regelmässige Cassettirung anzunehmen (2).

Für unser Gefühl schien es als ob im jetzigen Monumente die an sich sehr schöne Dekoration der Kuppel, namentlich aber die viel weniger gelungene, welche Michel Angelo in den Apsidengewölben ausführte, gar nicht in Harmonie mit der von Bramante angefangenen unübertrefflichen Cassettirung der Tonnen stehe. Bemerkenswerth ist, dass diese Kuppel in nichts an die berühmte Florentiner Kuppel Brunelleschi's erinnert. Deutlich sieht man hier ein Anlehnen an das römische Pantheon, sowie an Bauwerke wie das Mausoleum des Hadrian. Aber wie frei und genial Bramante sich hierin bewegt, geht aus dem Vergleich unserer Tafeln 1 und 13, und den Darstellungen des Pantheon mit seiner früheren Innendekoration, wie sie auch aus der Raphael'schen Zeichnung, Bl. 44, zu ersehen ist, hervor. Desshalb scheint uns ein Ausspruch wie der Ricci's, III, 37, ganz irrig, wenn er sagt, dass der Entwurf Bramante's nur Bekanntes wiedergebe, in demjenigen Michel Angelo's aber eine an das Ueberirdische grenzende Erhabenheit sei; denn nur das Anbringen einer Pilasterordnung charakterisirt einen Tambur eigentlich zu einem solchen, und diese Anordnung ist wahrscheinlich durch Bramante zuerst im Innern erstrebt worden (siehe die Kuppelstudien Leonardo's, Bl. 43); jedenfalls aber hat er zuerst den Tambur aussen nicht nur mit Pilastern, sondern mit einem freien ununterbrochenen Säulenportikus umgeben, zu welchem die Anordnung bei Michel Angelo nur als eine unvollkommene Variante erscheint, oder eine Zwischenstellung zwischen der Kuppel Brunelleschi's und der Bramante's einnimmt.

Um beiden Compositionen Gerechtigkeit widerfah-

(1) Zwei Aufnahmen derselben in den Uffizien, eine in der Sammlung des H. H. Destailleur, letztere jetzt in Berlin.

(2) Die Kuppel San Micheli's in der reizenden Kapelle de' Pellegrini in S. Bernardino zu Verona, der Kuppel Bramante's nachgebildet, zeigt eine ähnliche Cassettirung.

struite d'après les données de Raphaël (1), dans le projet de Peruzzi, pour l'achèvement de San Petronio, à Bologne, et dans d'autres compositions de cette époque.

Dans la pl. 13, nous avons essayé de reproduire la décoration intérieure de la coupole. Si nous avons admis des caissons réguliers, ce n'est pas seulement pour suivre le modèle du Panthéon, mais pour continuer la décoration des voûtes en berceau qui recouvrent les bras de la croix et qui supportent la coupole. Ces voûtes présentent, en effet, des caissons formant en quelque sorte un châssis, ou un grillage superbe, sans qu'aucune nervure ou côte accentue dans cette décoration d'une façon dominante le caractère ascendant des lignes (2).

Dans l'édifice actuel, la décoration de la coupole, quoique superbe en elle-même, et surtout la décoration que Michel-Ange a appliquée dans les voûtes des absides et qui est bien inférieure à la première, nous ont toujours paru fort peu en harmonie avec les incomparables caissons des berceaux commencés par Bramante. Nous ferons remarquer qu'ici rien ne rappelle la célèbre coupole de Brunelleschi dans la cathédrale de Florence. A Saint-Pierre, on reconnaît parfaitement l'influence du Panthéon d'Agrippa et de plusieurs autres édifices, du mausolée d'Adrien, par exemple. Mais, si l'on veut se rendre compte de la liberté d'action que Bramante réservait à son génie, on n'a qu'à comparer les pl. 1 et 13 avec des dessins où se voit encore l'ancienne décoration intérieure du Panthéon, notamment avec le dessin de Raphaël, qui se trouve dans la pl. 44. Nous ne saurions donner raison à Ricci qui déclare (III, 37) que le projet de Bramante se borne à reproduire des choses connues, tandis que celui de Michel-Ange est sublime et même surhumain. En effet, un tambour, pour être un véritable tambour, doit être caractérisé par un ordre de pilastres, et c'est probablement Bramante qui, le premier, tenta de réaliser cette disposition à l'intérieur d'un dôme. (Voyez les études de coupole dues à Léonard de Vinci, pl. 43.) En tout cas, il fut certainement le premier à entourer l'extérieur du tambour, non-seulement de pilastres, mais d'une colonnade continue et indépendante. Comparée à cette disposition, celle de Michel-Ange produit l'effet d'une variante imparfaite ou d'un moyen terme entre la coupole de Bramante et celle de Brunelleschi.

Pour être juste envers les deux compositions et

(1) Il en existe deux relevés aux Uffizi, et un dans la collection de M. H. Destailleur à Paris (récemment acquise par un musée de Berlin).

(2) Des caissons semblables ornent la coupole de la chapelle de' Pellegrini, œuvre ravissante de San Micheli qui fait partie de l'église S. Bernardino à Vérone. Cette coupole a été inspirée par celle de Bramante.

ren zu lassen, und über den Werth einer jeden zu sprechen, muss man von vorne herein beachten, dass man es hier mit zwei ganz verschiedenen Prinzipien zu thun hat, dem antiken und dem mittelalterlichen.

Bei der Kuppel Bramante's ist das einheitlich Ruhende im breiten Porticus und in den Stufenringen des Kuppelanfanges in *leuchtender* Schönheit ausgedrückt; hier ist der Tambur die Hauptsache, wie eine herrliche Krone über dem Grabe des Apostelfürsten schwebend, nur mit der nothwendigen Decke versehen, die hier als zierliche elegante Flachkuppel auf den Säulen leicht aufruht. Bei Michel Angelo ist der Tambur im Wesentlichen gleich breit und gleich hoch wie der Bramante'sche, und in derselben Höhe über dem Boden der Kirche erbaut; dagegen erscheint er, in Folge seiner Theilung in Strebepfeiler mit gekuppelten Säulen an der Stirne, in eben so viele individuelle Einheiten getheilt, welche durch die zu den Rippen der Kuppel führenden Statuen und Strebemauern in der ganzen Composition deutlich ausgeprägt werden. Durch diese vertikalen Elemente erscheint der Tambur kleiner an Durchmesser und, in Folge dessen, grösser an Höhe, in der Gesammtwirkung aber trotzdem niedriger, weil jener scheinbare Gewinn von der erdrückenden Masse des Daches mehr als anfgehoben wird. Als Gliederung an und für sich ist die Kuppel Michel Angelo's ganz consequent durchgeführt, und könnte leicht und mit grösserer Logik in eine gothische Kuppel umgewandelt werden. Auch unvollendet wie sie ist, ohne ihre verbinden den Strebemauern und krönenden Statuen, bietet sie mit S. Paul in London unbedingt dem Auge den schönsten im Abendlande ausgeführten architektonischen Umriss. Namentlich aus der Ferne gesehen, übt die Wohlgestalt des alle Umgebung überragenden Baus einen immer neuen Zauber.

Innen ist die Kuppel ein Drittel höher als dies von Michel Angelo beabsichtigt wurde; im äusseren Umriss dagegen, und mit genauer Beibehaltung des Details, allem Anschein nach nur 2 1/2 Palmen, d. h. ganz unbemerklich höher als sie im Modell Michel Angelo's angegeben ist (1).

(1) Dies geht aus dem von Gotti bei der Michel Angelo-Feier 1876 veröffentlichten genauen Aufnahme des hölzernen Modells hervor.

Letzteres widerlegt die in neuerer Zeit immer mehr, namentlich in Frankreich, verbreitete Ansicht, es sei die heutige äussere Curve eine Verbesserung des Giacomo della Porta, und bedeutend höher als die von Michel Angelo gewollte. Gestützt auf die Stiche des Etienne du Perrac hatten selbst wir eine Zeitlang diese Meinung getheilt. In dem von der Gazette des Beaux-Arts zur selben Feier veröffentlichten Bande, giebt auch H. Garnier, Erbauer der neuen Oper in Paris, das Modell neben der Ausführung wieder. Schade für H. Garnier, dass ihm nicht eingefallen auf den beiden Figuren zu sehen ob das was er wiederholte auch richtig sei! Zwei Maasse mit dem Reductionszirkel hätten ihn aufgeklärt, aber zugleich, das Urtheil das er mit sichtlichem Wohlgefallen über Michel Angelo anspricht, beeinträchtigt.

pour reconnaître la valeur que possède chacune d'elles, il faut avant tout observer que l'on est en présence de deux principes tout à fait différents, l'antique en présence des principes de l'art moyen âge.

Dans le projet de Bramante, l'idée d'unité est merveilleusement exprimée par le large *portique continu, et par les cercles des gradins* de la coupole; le tambour est ici la partie essentielle; il plane comme une couronne brillante au-dessus du tombeau du prince des Apôtres; la toiture, réduite au strict nécessaire, n'est qu'une calotte élégante et gracieuse, reposant légèrement sur les colonnes. Dans la construction de Michel-Ange, au contraire, quoique aussi haut et aussi large dans ses parties essentielles que celui de Bramante, et quoique s'élevant à la même hauteur au-dessus du sol, le tambour est divisé par des contreforts dont la face est ornée de colonnes accouplées; il paraît former *autant d'unités isolées* qu'il y a de contreforts, et ces unités sont encore accentuées par les statues et par les arcs renversés correspondants aux nervures de la coupole. Ces éléments verticaux font paraître le diamètre du tambour plus petit, mais ce qu'on a gagné en hauteur apparente est annulé par la masse écrasante du toit. En elle-même, l'architecture de la coupole de Michel-Ange est parfaite et rationnelle; avec plus de logique encore, on en ferait facilement une coupole gothique. Néanmoins, telle qu'elle est aujourd'hui, même inachevée et sans son couronnement de statues et d'éperons de raccordement, elle offre certainement aux regards, comme celle de Saint-Paul à Londres, les contours les plus beaux qu'un architecte ait jamais exécutés en Occident.

Quand on la contemple à distance, avec sa forme majestueuse, dépassant toutes les hauteurs environnantes, on éprouve une admiration toujours croissante.

A l'intérieur, la coupole actuelle est d'un tiers plus élevée que ne comptait le faire Michel-Ange. A l'extérieur on a scrupuleusement respecté le dessin projeté, et le contour de la courbe semble dépasser seulement de 2 1/2 palmes la hauteur du modèle de Michel-Ange; cette différence est tout à fait imperceptible (1).

(1) Nous trouvons l'explication de ce fait dans le relevé exact du modèle en bois de cette coupole, reproduit en 1876 par Gotti lors du centenaire de Michel-Ange.

L'examen du modèle nous permet de réfuter une opinion qui tend à s'établir de nos jours, surtout en France. La courbe actuelle du dôme, suivant cette opinion, serait de beaucoup plus élevée que celle de Michel-Ange et elle aurait été avantageusement modifiée par Giacomo della Porta. Nous-même, nous fiant aux gravures d'Étienne du Perrac, nous avons partagé pendant quelque temps cette manière de voir. M. Garnier, architecte du nouvel Opéra de Paris, met aussi en regard du modèle dont nous parlons la construction actuelle. Il est regrettable que M. Garnier n'ait pas contrôlé l'exactitude de l'opinion reproduite par lui; deux mesures prises au compas de réduction lui auraient immédiatement montré l'inexactitude d'une assertion qui paraît lui être particulièrement agréable.

Jedenfalls hat der Umstand, dass die S. Peterskirche so gewölbt wurde wie sie ist, zur Folge gehabt, dass diese Form und nicht die Bramante'sche im Abendlande fast immer als Vorbild gedient hat, daher das Auge der meisten Beschauer eine ausgesprochene Vorliebe für sie hat, und die Meinung herrscht, sie müsse auch schöner sein als die Bramante'sche. Giebt auch Einer zu, dass der Tambur der letzteren edler sei, so wird immerhin behauptet, derselbe erfordere eine höhere Gewölbelinie über sich als die leicht schwebende Flachkuppel, die Bramante für gut gefunden hat, hier anzubringen (1). Aber hierin besteht gerade der Irrthum derjenigen, die nicht unterscheiden, dass die beiden Kuppeln zwei verschiedene Prinzipien vertreten und anderen Gesetzen gehorchen.

Zur vollendeten Erscheinung der Kuppelkrone nach Bramante's Prinzip müssen, scheint uns, folgende Bedingungen sich vereinigen :

1) Der majestätisch weit umkreisende Säulenkranz muss den Eindruck einer breit lagernden Krone machen; die Höhe des Säulenportikus muss seiner Länge entschieden untergeordnet sein. Ist dies nicht der Fall, so bekommen die Säulen leicht, ein wackeliges, unsicheres Aussehen, wie dies am Pantheon zu Paris der Fall ist.

2) Die freie Säulenhalle darf von keinem auf sie lastenden Dache erdrückt werden, sondern sie muss durch Balustraden und Statuen eine freie Endigung erhalten, hinter welcher dann die zierlich leicht gekrümmte Wölbung über dem Mittelraum zu schweben scheint, nur zusammengehalten durch die kräftigen Stufenringe. Beim Anblick der Gewölbelinie Michel Angelo's empfindet man den Eindruck einer majestätischen Ruhe; dagegen giebt die Bramante'sche Wölbung das Gefühl des stolz Lebendigen, denn der geringe Theil der Kuppel, welche blos unter dem Scheitel sichtbar bleibt, und die verschwindende Linie ihrer Neigung macht den Eindruck pulsirenden Lebens.

Die lebendigere Erscheinung der Kuppel Bramante's brachte denn auch nothwendiger Weise die Begleitung von vier Thürmen mit sich. Diese erst verleihen der Kuppel ihren ganzen Werth, und hätten mit ihr eine mit nichts zu vergleichende Erscheinung geboten.

Das wusste Bramante wohl; desshalb können wir auch, nach dem langjährigen Studium seiner Werke,

1) Unter Anderen, J.-B. Lesueur, Histoire et théorie de l'Architecture. Paris, 1879, p. 516.

En tout cas, c'est parce que cette courbure a été adoptée pour le dôme de Saint-Pierre, que les Occidentaux l'ont presque toujours prise pour modèle, de préférence à celle de Bramante. Notre œil s'est en effet accoutumé à cette forme; on s'est peu à peu imaginé que le projet de Bramante aurait été d'un moins bel effet, et, tout en reconnaissant que le tambour de cet artiste avait un aspect plus noble, on affirme qu'il demandait un dôme plus élevé que la légère calotte sphérique dont il devrait être surmonté (1). Mais c'est précisément sur ce point que l'on commet une erreur manifeste. On ne voit pas que ces deux formes de coupoles représentent deux systèmes opposés et relèvent de lois différentes.

Pour réaliser complètement les principes que Bramante a appliqués dans la couronne de sa coupole, il faut, ce nous semble, la réunion des conditions suivantes :

1° Par sa majesté et par l'ampleur de son développement, cette grande colonnade est destinée à produire l'impression d'une vaste couronne. La hauteur du portique doit avoir beaucoup moins d'importance que sa longueur, car partout où l'on n'a pas tenu compte de ce principe, la colonnade prend un certain air vacillant et cesse d'inspirer le degré voulu de solidité, comme cela a lieu, par exemple, au Panthéon, à Paris.

2° La colonnade doit s'élever légèrement et, au lieu de paraître écrasée par une toiture, être surmontée par une balustrade couronnée de statues et derrière laquelle commence la courbe gracieuse et surbaissée du dôme, fortement ceinte par les gradins à sa base, et qui semble planer au-dessus du centre de l'édifice.

Chez Michel-Ange, le contour du dôme, vu de loin, est plein de calme et de la majesté que respirent les grandes œuvres de la création.

Chez Bramante, les colonnes entourent la voûte comme un diadème radieux ceint une tête superbe, et tout y respire majesté et vie.

Cet aspect vivant de la couronne de Bramante l'appelait aussi à donner à tout l'édifice une silhouette plus mouvementée. Des quatre angles du temple s'élancent les tours qui gardent, qui accompagnent le dôme et, par les contrastes, font éclater partout la perfection et l'harmonie.

Bramante, d'ailleurs, savait toujours ce qu'il avait à faire, et, après la longue étude de ses œuvres, nous

(1) Telle est, notamment, l'opinion de J.-B. Lesueur, Histoire et théorie de l'architecture. Paris, 1879, p. 516.

getrost mit Serlio sagen : « *Ihm muss man vollen Glauben schenken* (1). »

Alles was Serlio über diese Kuppel sagt, wird wörtlich in den Dokumenten mitgetheilt werden. Ob seine Bedenken über ihre Ausführbarkeit begründet sind, werden wir in einem besondern Abschnitt untersuchen. Jedenfalls kann man sagen, dass mit der genialen Anordnung, die Sir Christ. Wren an der herrlichen S. Paulskuppel traf, der vollkommene Eindruck der Säulenkrone structiv erreichbar ist.

Dass endlich diese Kuppelform wirklich diejenige war, welche Bramante beabsichtigte, erfährt eine Bestätigung durch die Thatsache, dass alle noch so flüchtigen Skizzen für das Aeussere von S. Peter, bis zu Antonio's Alleinherrschaft, ähnliche Kuppeln wie diese angeben; man sehe die Skizzen auf Bl. 18, Fig. 2 und 3; Bl. 20, Fig. 3; Bl. 23, Fig. 2; Bl. 25, Fig. 3; Bl. 31, Fig. 2; Bl. 42, Fig. 3; Bl. 48, Fig. 1; Bl. 50, Fig. 2.

In einer Unzahl von Ansichten, Stichen aus der biblischen Geschichte werden, so lange die Kuppel Michel Angelo's nicht ausgeführt war, überall wo grosse Kuppeln vorkommen, Varianten dieses Bramante'schen Typus dargestellt (2) : man wusste, dass S. Peter so werden sollte.

3) Die ausgeführten Kuppeln aus derselben Zeit zeigen meistens eine niedrigere, wenigstens sich dem Halbkreis nähernde Silhouette. In vielen Punkten aussen sehr gelungen und lehrreich ist Galeazzo Alessi's (?) Kuppel des Escurial.

Gegen diese Ansicht dürfte eine kleine, zu ebener Erde stehende Kapelle, wie Bramante's S. Pietro in Montorio, keineswegs maassgebend erscheinen.

B. Kreuzarme.

Wir schreiten nun, nach beendeter Beschreibung des Kuppelraumes, zur Betrachtung der Kreuzarme weiter.

(1) Serlio, Lib. IV, p. 17 : Bramante, dem Wiedererwecker, der *Leuchte* der guten und wahren Architektur, die seit den Alten bis auf seine Zeit unter Julius II. im Grabe schlief, muss man vollen Glauben schenken.

(2) Martin de Vos, Nr. 49. Grablegung, II, 98. — Martinus Hemskerk, Biblische Geschichte, Ph. Galle fecit, Nrn. 13, 17, 18. — Bibliothek Barberini, im vol. raccolta d'incisioni. — Bibl. Corsini, vol. Bonasone, fol. 16, Christus mit der Dornenkrone; fol. 41 : famiglia Canegiani. — Auf den sogenannten Tapeten Raphaels der II. Serie im « Noli me tangere », und in der Auferstehung Christi, Siehe : Bl. 49, Fig. 3 und 4.

ne pouvons que nous joindre à Serlio, pour dire : « *On doit lui accorder une confiance absolue* (1). »

Tout ce que dit Serlio de cette coupole sera textuellement reproduit dans nos documents. Dans un chapitre spécial, nous examinerons si les doutes de Serlio sur la possibilité de l'exécution sont fondés.

En tout cas, nous pouvons affirmer que, grâce aux moyens employés par Sir Chr. Wren, dans l'admirable colonnade circulaire de la coupole de Saint-Paul, à Londres, le problème de la construction est complètement résolu.

Enfin, nous posons en fait que Bramante comptait adopter pour sa coupole cette forme et non une autre. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur toutes les esquisses de l'extérieur de Saint-Pierre, quelque négligées qu'elles soient. Dans toutes ces esquisses, faites avant qu'Antonio eût seul la direction des travaux, nous voyons des coupoles semblables à celle dont nous venons de parler. (Voyez les esquisses dans les pl. 18, fig. 2-3; 20, fig. 3; 23, fig. 2; 25, fig. 3; 31, fig. 2; 42, fig. 3; 48, fig. 1; 50, fig. 2.)

Avant la construction de la coupole de Michel-Ange, nous retrouvons des variantes du type de Bramante dans une foule de gravures et de vues consacrées à des sujets bibliques, partout, en un mot, où il s'agissait de représenter un grand dôme (2), car l'on savait que Saint-Pierre devait être couvert de cette façon-là.

3° La plupart des coupoles de cette époque ont une silhouette plus surbaissée et se rapprochant du demi-cercle. La coupole de l'Escurial, exécutée d'après les dessins de Galeazzo Alessi (?), nous en offre un exemple très-réussi et plein d'intérêt.

A S. Pietro in Montorio, la coupole du petit temple de Bramante, posée près du sol, et dominée par d'autres constructions, ne saurait fournir une objection contre cette opinion.

B. Les bras de la croix.

Après la description de l'espace compris sous la coupole, nous arrivons maintenant à l'étude des bras de la croix.

(1) Serlio, Lib. IV, p. 17, dit : C'est Bramante qui a ressuscité et fait resplendir la bonne et vraie architecture, qui depuis l'époque des anciens jusqu'à son temps sous Jules II P. M. dormait dans la tombe. « On doit avoir en lui une foi entière. »

(2) Martin de Vos, nº 49. Mise au tombeau (II, 98). — Martinus Hemskerk, Histoire biblique, Ph. Galle fecit : nºs 13, 17, 18. — Bibliothèque Barberine : vol. de la raccolta d'incisioni. — Bibl. Corsini : vol. Bonasone, fol. 16, le Christ couronné d'épines; fol. 41, famiglia Canegiani. — Dans les tapisseries dites « de Raphael » (IIe série), Noli me tangere; Résurrection du Christ. Voyez notre pl. 49, fig. 3 et 4.

Arkaden der Nebenkuppeln.

1) *Kämpferhöhe.* Auf den Zeichnungen Antonio's, Bl. 31, Fig. 1, Bl. 33, Fig. 1, Bl. 34, Fig. 1, ist dieselbe 39 1/4 Palmen unterhalb dem Hauptgebälke angegeben, was der jetzigen Lage entspricht. Sie besteht nach Bl. 34, Fig. 2, aus:

Ueberhöhung des Centrums, gleich dem Kämpfervorsprunge	3 1/4	Palmen.
Gewölbhöhe, gleich dem Radius	30	»
Archivolte	4	»
Zwischen Archivolte und Architrav	2	»
Summa	39 1/4	Palmen.

2) *Gestalt des Kämpfers.* In den Studien wie B und D, wo freistehende Säulen unter den Arkaden standen, bildete ihr Gebälk den Kämpfer der Arkaden (Bl. 5 und 13), deren Pfeiler als zu den Säulen passende Anten gedacht werden müssen. In der Studie G (Bl. 21) hat nun Bramante keine Zwischensäulen mehr und hat den Kämpfer genau wie er jetzt aussieht, aus einem Astragal, Hals und Gesims gebildet. Ausserdem haben wir eine Notiz, nach welcher Borromini sagt: man tadele die « *Hörnchen* » (*Cornetti*), welche die Kämpfer Bramante's zwischen den Pilastern bilden. Allerdings würde dieser Uebelstand bei dem Gesims eines Gebälks mindestens in gleichem Grade eintreffen.

Da ferner die Profilirung die Autorschaft Bramante's nicht ausschliesst, so ist ihre jetzige Gestalt möglicher Weise noch im Sinne Bramante's von Antonio da Sangallo ausgeführt worden.

Nichtsdestoweniger haben wir den Kämpfer als ein Gebälk gebildet. Wir sehen diese Gestalt auf den Zeichnungen Antonio's, Bl. 31, Fig. 2, Bl. 33, Fig. 1, Bl. 34, Fig. 2. — Dann auf dem Bl. 52 zeigen die Figuren 1 und 2, dass dieser Kämpfer auch als Gebälk ausgeführt worden ist.

Allerdings scheint der letzte Tadel, den Antonio in seinem Memoriale über die Arbeiten Raphaels ausspricht, zu beweisen, dass dieser als Gebälk behandelte Kämpfer Raphaels Composition sei; er sagt: « das Travertin-Gesims (für Gebälk), welches Raphael « gemacht hat, ist falsch angebracht an jener Stelle, « weil Gesims, Fries und Architrav nothwendig auf « Pilastern mit Basen und Capitälen ruhen müssen, « was hier nicht der Fall ist. » In einer der eben erwähnten Zeichnungen Antonio's (Bl. 31, Fig. 2) sieht

(1) Bibl. Chigi. Mss. H. 11, 22, p. 90.

Arcades des coupoles latérales.

1° *Hauteur des impostes.* — Dans les dessins d'Antonio (pl. 31, fig. 1, 33, fig. 1, 34, fig. 1), cette hauteur est de 39 1/4 palmes, depuis le dessous du grand entablement, et correspond à la hauteur actuelle.

D'après la pl. 34, fig. 2, elle se compose des mesures suivantes :

Le centre est de 3 1/4 palmes plus élevé que le dessus de l'imposte, hauteur qui est égale à la saillie de cette imposte	3 1/4	palm.
Hauteur, sous clef, égale au rayon	30	»
Archivolte	4	»
Hauteur entre l'archivolte et l'architrave	2	»
Total	39 1/4	palm.

Détail de l'imposte. — Dans les études B et C, où se trouvent des colonnes intermédiaires sous les arcades, l'imposte de ces dernières était formée par l'entablement (pl. 5 et 13). Il serait difficile de se représenter les pieds-droits des arcades autrement que comme les antes de ces colonnes. Mais dans l'étude G, pl. 21, Bramante renonce aux colonnes intermédiaires et donne exactement à son imposte la forme qui existe aujourd'hui, au moyen d'une astragale, d'une frise et d'une corniche. Une note de Borromini nous apprend, en outre, qu'on blâmait les « *petites cornes* » (*cornetti*) produites par la saillie des impostes de Bramante entre les pilastres. Cet inconvénient aurait en tout cas été au moins aussi grave pour la saillie de la corniche d'un entablement. Comme le profil de ces impostes n'exclut pas le style de Bramante, il est fort possible qu'Antonio les ait exécutées dans l'esprit de ce maître.

Nous avons néanmoins donné à ces impostes la forme d'entablements, disposition, du reste, qui se retrouve dans les dessins d'Antonio (pl. 31, fig. 2; pl. 33, fig. 1; pl. 34, fig. 2). — Les fig. 1 et 2 de la pl. 52 nous montrent aussi un entablement.

Dans son mémoire sur les travaux de Raphaël, Antonio réprouve cette disposition, et ce fait nous atteste précisément que les impostes, traitées comme des entablements, sont l'œuvre du Sanzio.

Suivant Antonio : « la corniche (lisez : l'entablement) en travertin, faite par Raphaël, n'a pas sa raison d'être à cette place, parce qu'une corniche, une frise et une archivolte doivent nécessairement avoir au-dessous d'elles des pilastres avec bases et chapiteaux, ce qui n'existe pas ici. » Dans un des dessins

(1) Bibl. Chigi. Mss. H. 22, p. 90.

man ihn bemüht, den Pfeiler darunter als ionischen Pilaster auszubilden, und Bl. 34 ihm eine Base und das Piedestal der grossen Ordnung zu geben.

Diesen Gedanken haben wir auch auf Bl. 14 durchgeführt, weil eine gewisse Consequenz, so zu sagen das Gesetz dieses Baues, dafür zu sprechen schien. In der That sehen wir in den Kreuzarmen drei Ordnungen von Gewölben. Die erste in den Umgängen, welche das Gebälk der 5 PalmenSäulen als Kämpfer hat. Die dritte das Gewölbe der Kuppelarkaden mit dem Gebälk der grossen Ordnung als Kämpfer. Zwischen beiden, die zweite, ist das Gewölbe der Nebenkuppelarkaden; es scheint um so mehr consequent, auch diesem eine entsprechende Ordnung zu geben, als gerade das Gebälk der 8 Palmen starken Ordnung am Aeusseren der Umgänge die Höhe des Kämpfers dieser Arkaden hat, und ferner der Pfeiler dieser Arkaden nach dem Kreuzschiffe 4 Palmen, d. h. einen halben Durchmesser dieser Ordnung aufweist; freilich nach den Arkaden ist er 10 Palmen breit. Wenn man aber das Gesims des Piedestals als einfaches Band um diesen Pfeiler laufen liesse, wie am linken Pilaster, Bl. 33, Fig. 1, sichtbar, und wie es Bramante im Cortile di Belvedere, oder in den Loggien gemacht hat, so hätte dieses Band dem Pilaster, nach den Kreuzarmen zu, von seiner grossen Länge etwas genommen, ohne seine Wirkung in den Nebenarkaden im geringsten zu stören.

Von dieser Lösung haben wir zwei Darstellungen auf Bl. 32 gezeigt.

Es scheint uns sogar diese Anordnung wahrscheinlicher als diejenige welche wir im Anschluss an Bl. 34, Fig. 2, auf Bl. 14 durchgeführt haben.

Zum Schlusse bemerken wir, dass auf Bl. 24 links der Kämpfer in seiner jetzigen Gestalt sichtbar ist, während dem er an derselben Stelle von Heemskerk, Bl. 52, Fig. 1—2, als Gebälk gezeichnet wurde. Da letztere Form complizirter zu zeichnen war, scheint sie glaubwürdiger. (Siehe : Memoriale, § 11.)

Wir haben, nach dem Vorbilde mehrerer Bauten Bramante's in der Lombardei und in Rom Schlusssteine in den Archivolten angenommen, obgleich sie an den Kuppelarkaden nicht vorkommen.

In den Bogendreiecken muss man sich statt der jetzigen abscheulichen, alles erdrückenden und alles verkleinernden Hochrelieffiguren, entweder Mosaik- oder Freskobilder vortellen, oder wenigstens Flachrelief-Figuren im Verhältniss wie sie in Altären in S. M. del Popolo und in anderen Beispielen der guten

d'Antonio que nous venons de mentionner (pl. 31, fig. 2), nous voyons que l'artiste s'efforce de traiter le pied-droit comme un pilastre ionique, et qu'il cherche (pl. 34) à le compléter par une base et un piédestal du grand ordre.

Nous avons admis cette disposition dans notre pl. 14, parce qu'elle semblait résulter comme d'une sorte de « loi » régnant dans l'édifice. Nous voyons, en effet, trois ordres différents dans les arcades des bras de la croix. Le premier de ces ordres est celui des pourtours, dont l'imposte est formée par l'entablement des colonnes de 5 palmes. Le troisième se trouve dans les grandes arcades de la coupole, dont les impostes sont formées par l'entablement du grand ordre. Le second est celui des arcades des coupoles latérales; il a d'autant plus sa raison d'être ici, que l'entablement de l'ordre de huit palmes à l'extérieur des pourtours a précisément la hauteur de l'imposte des arcades, et que les piliers de ces arcades ont, dans le transept, une largeur de quatre palmes, c'est-à-dire une largeur égale au demi-diamètre de ce même ordre (extérieur). Il est vrai de dire que, dans le tableau des arcades, il a dix palmes de largeur; mais, si l'on supposait la corniche du piédestal continuée comme un simple bandeau autour du pied-droit, ainsi que cela se voit, soit autour du pilastre de gauche (pl. 13, fig. 1), soit dans le Cortile di Belvedere de Bramante, soit dans les Loges, ce bandeau aurait diminué la trop grande hauteur des pilastres, du côté des bras de la croix, sans nuire à l'effet qu'il produisait dans le tableau de l'arcade.

C'est ce que nous avons montré par deux exemples (pl. 32).

Nous dirons même que cette disposition nous paraît plus probable que la solution basée sur la pl. 34, fig. 2 et dont nous avons donné un aperçu dans la pl. 14.

Enfin, nous remarquons que dans la pl. 24, à gauche, l'imposte présente sa forme actuelle, tandis que Heemskerk (pl. 52, fig. 1—2) l'indique à la même place comme entablement. Le dessin de cette dernière forme demandait plus de travail de la part du dessinateur; elle nous paraît plus vraisemblable (Mem., § 11).

Suivant l'exemple donné par Bramante, dans plusieurs monuments en Lombardie et à Rome, nous avons mis des clefs dans nos archivoltes, quoique les arcades de la coupole n'en eussent pas.

Dans les tympans, au-dessous des arcatures, nous devons nous représenter, au lieu des écrasantes figures en ronde-bosse qui faussent l'échelle de tout ce qui les environne, une mosaïque, ou une peinture à fresque, ou bien encore des figures en bas-relief modéré, traité dans le sentiment de celles qui se trouvent

Epoche vorkommen. Erst allmälig wird dem Beschauer ihre verderbliche Wirkung klar.

Aeusserer Arkadenpfeiler.

Wir haben gesehen wie in der Studie D dieser Pfeiler noch schwach war, und wie Bramante ihn allmälig in der Vorderansicht ganz symetrisch zu dem im Kreuzarm liegenden Theil des Kuppelpfeilers gebildet hat. Wir haben daher über diesen Theil nichts Neues zu sagen.

Der dritte Pilaster des Pfeilers, der zwei Palmen vorspringt, kann ebensowohl schon als ein Theil der Chorabschlüsse angesehen werden.

Apsiden- oder Kreuzarmabschlüsse.

In den ersten Versuchen, für den Grundriss dieses Theils den passendsten Aufriss zu finden, dachten wir an offene Entlastungsbögen, welche die Säulen der kleinen Ordnung überspannen, wie sie in den Thermen üblich, und auch für den provisorischen Chor, Bl. 23, Fig. 2—3, vorgeschlagen worden waren. Gegen diese Anordnung sprachen aber mehrere Gründe.

1) Wirken Halbkreisbögen, die sich auch im Grundriss auf einem Kreistheile befinden, durch ihre doppelte Krümmung sehr schlecht.

2) Sehen wir auf der Studie Antonio's, Bl. 33, Fig. 1, und in der perspektivischen Skizze auf Bl. 31, Fig. 2, dass das Gebälk dieser Säulen den inneren Kämpfer einer die Apsis umkreisenden Tonne bildet, und da wir bis jetzt keine passendere Lösung für diese Stelle gefunden, so haben wir sie angenommen.

Für die Attika oder Mauerfläche welche dieser Tonne entspricht, haben wir eine einzige Füllung statt der drei, welche Antonio, Bl. 33, Fig. 1, angegeben; sie rufen mehr den Eindruck einer von Antonio gesuchten Gliederung als den eines gegebenen Motivs hervor. Diese Attika wird durch das Kämpfergebälk der Arkaden bekrönt.

Für den Theil der bis zum Hauptgebälk übrig bleibt, hat Antonio zwei Anordnungen gezeichnet.

a) Rechts entsprechen den unteren Säulen hier noch ein Mal kleinere. Diese Lösung bot sich wohl als die logischste, sobald man auch obere Umgänge anordnen wollte; ein dem Abakus der grossen Pilaster entsprechender kleiner Architrav verbindet sie unter einander.

b) Links sind die Säulen durch Fensterpfosten er-

dans les autels de la bonne époque, par exemple, à S. Maria del Popolo.

Le pilier extérieur des arcades.

Nous avons vu, dans l'étude D, combien ce pilier était encore faible, et comment Bramante a établi, peu à peu, une symétrie parfaite entre la face antérieure et la face des piliers de la coupole qui donnent sur le bras de la croix. Nous n'insisterons donc pas davantage.

Le troisième pilastre du pilier a une saillie de 2 palmes et contribue déjà à la formation du rond-point.

Absides ou ronds-points des bras de la croix.

Dans les premiers essais que nous fîmes pour composer une élévation de cette partie de l'édifice, nous avions songé à de grands arcs de décharge élevés au-dessus des colonnes du petit ordre, comme on en voit dans les Thermes, et comme il en fut proposé pour le chœur provisoire (pl. 23, fig. 2-3). Plusieurs raisons nous firent renoncer à cette idée:

1° Les arcs en plein cintre, dont la projection, horizontale aussi, était une partie de cercle, auraient produit, par leur double courbure, un effet fâcheux;

2° Dans l'étude d'Antonio (pl. 33, fig. 1), ainsi que dans la vue perspective (pl. 31, fig. 2), nous voyons que l'entablement des colonnes forme à l'intérieur l'imposte d'une voûte en berceau qui entoure l'abside. Comme nous n'avons pas trouvé jusqu'ici de meilleure solution, nous avons adopté celle-là.

Dans l'attique, c'est-à-dire sur la surface de mur qui, dans le rond-point, correspond à cette voûte en berceau, nous n'avons indiqué qu'un seul panneau, quoique Antonio en eût dessiné trois (pl. 33, fig. 1).

Ces trois panneaux font plutôt l'effet d'un essai de décoration tenté par Antonio que d'un motif bien arrêté. Le couronnement de cet attique est formé par l'entablement d'imposte des arcades.

Antonio propose deux dispositions différentes pour l'espace compris entre les impostes et l'entablement principal.

a) Dans la partie de droite, nous voyons des colonnes secondaires au droit de celles du bas. Dès que l'on adoptait un pourtour supérieur, cette solution se présentait d'elle-même comme la plus naturelle. Les colonnes sont reliées par un petit architrave qui a la même hauteur que l'abaque des chapiteaux du grand ordre.

b) Dans la partie de gauche, les colonnes sont

setzt, für den Fall dass statt des oberen Umganges Fenster angebracht werden sollten.

Nun ist diese Zeichnung Antonio's, sowie die Fig. 2, aus der Zeit Leo X. und hängt mit den in seinem *Memoriale* ausgesprochenen Kritiken zusammen.

Raphael wollte, wie es scheint, die Gewölbe des Umganges, statt sie auf die kleine Ordnung zu setzen, auf den Kämpfern der Nebenarkaden erhöhen; es blieb somit an der Stelle die wir besprechen wenig Platz für die Fenster übrig.

Da wir nun glauben, dass Bramante die Gewölbe des Umganges in der Weise beabsichtigte, wie wir es Bl. 14 dargestellt haben, so schien es uns möglich, auch noch oben Säulen anzubringen die eine Art Triforium bilden. Säulen nämlich scheinen uns monumentaler als blosse Pfosten.

Gewölbe der Kreuzarme.

Für die Gurtbögen war die Cassettirung Bramante's an den Kuppelarkaden maassgebend. Es entsteht aber dann die Frage, ob diese Gurtbögen als Tonnengewölbe sich über den ganzen Kreuzarm erstrecken sollten wie sie Antonio im vorderen und linken ausführte und wie sie jetzt bestehen, oder ob über den Arkaden Kreuzgewölbe beabsichtigt waren, wie sie auf Bl. 21 und Bl. 20, Fig. 2, zu sehen sind.

Am Anfang unserer Studien über S. Peter bedauerten wir, dass die Gurtbögen der Kuppelarkaden nicht deutlicher als tragende Gurtbögen hervorgehoben seien. Kreuzgewölbe hätten dies gestattet, oder auch der stärkere Vorsprung des Pilastersystems der Studie G (Bl. 21). Dieser Eindruck war jedoch durch das unglückliche nicht maassgebende Langhaus, und die endlose Länge des Tonnengewölbs entstanden. Sobald man diesen Theil des Gebäudes prinzipiell zu meiden gelernt hat, um sich in den Kreuzarmen aufzuhalten verliert sich dieser Eindruck. Für ihre Länge ist der Vorsprung von 2 Palmen bei den Gurtbögen genügend und gut sichtbar. Die Skizze Bl. 25, Fig. 3, und das Gebäude auf der Schule in Athen zeigen Tonnen. Wir sind überzeugt, dass sie im griechischen Kreuz an dieser Stelle für's Auge ruhiger und für die Contraste der Räume sowohl als des Lichts vortheilhafter sind als Kreuzgewölbe. Ihre dunklere Masse giebt nicht nur den Lichtströmen des Kuppelraumes mehr Macht, sondern auch den Kreuzarmen selber eine scheinbar grössere Stärke, um die gewaltige Kuppel leicht emporzuheben. Die Cassettirung dieser Gewölbe ergiebt sich von selbst aus der

remplacées par des meneaux permettant d'établir de simples fenêtres au lieu d'un pourtour supérieur.

Ces deux dessins d'Antonio (fig. 1 et 2) datent de Léon X, et ont été faits, par conséquent, vers l'époque où Antonio exposait ses critiques dans son *Memoriale*.

Au lieu de faire porter les voûtes du pourtour sur le petit ordre, Raphaël paraît avoir voulu les placer directement sur les impostes plus élevées des arcades latérales, ce qui aurait laissé très-peu d'espace pour les fenêtres dont nous venons de parler.

Comme nous croyons que Bramante avait l'intention de couvrir ses pourtours par des voûtes pareilles à celles que nous avons indiquées dans la pl. 14, nous avons pensé qu'il était possible de disposer aussi, dans la partie supérieure, des colonnes formant une sorte de triforium. Ces colonnes auraient ici un aspect plus monumental que de simples meneaux.

Voûtes des bras de croix.

Les magnifiques caissons que nous admirons aujourd'hui se trouvaient tout indiqués; il n'y avait qu'à continuer ceux dont Bramante avait orné les arcades de la coupole. Mais on peut se demander si les arcs doubleaux devaient se prolonger par une voûte en berceau sur le bras entier de la croix, comme Antonio l'a éxécuté dans le bras antérieur et dans celui de gauche, et comme cela existe aujourd'hui, ou bien s'il devait y avoir des voûtes d'arête au-dessus des arcades comme dans la pl. 21 et dans la pl. 20, fig. 2.

Au commencement de nos études sur Saint-Pierre, nous regrettions que le caractère de support de ces arcs doubleaux n'eût pas été plus fortement accentué. Il eût été facile d'obtenir ce résultat par des voûtes d'arête, ou par une saillie plus forte du groupe des pilastres comme dans l'étude G (pl. 21). L'impression que nous avions éprouvée résultait sans doute de la longueur désastreuse de la voûte en berceau qui abrite la grande nef, et elle s'évanouit dès que nous eûmes reconnu que, pour comprendre Saint-Pierre, il fallait éviter la grande nef et ne jamais pénétrer dans l'édifice par ce côté, mais demeurer dans le transept. Relativement à la longueur du transept, la saillie de 2 palmes pour les arcs doubleaux est parfaitement suffisante et très-visible. L'esquisse donnée dans la pl. 25, fig. 3, ainsi que l'édifice qui se trouve à l'arrière-plan de l'*École d'Athènes* nous montrent des berceaux. Quant à nous, nous sommes persuadé que, dans une croix grecque, les voûtes en berceau produisent un effet plus tranquille et seraient préférables à des voûtes d'arête, parce que, en accentuant l'unité des bras de la croix, elles font mieux contraster, tant au point de vue de la forme que de la lumière, les

der Kuppelarkaden, indem man die an letzteren von Bramante ausgeführte Eintheilung nur zu wiederholen braucht.

Es schien uns sehr wichtig, wenigstens die horizontalen Eintheilungen der Cassettirung auch in den Halbkuppeln der Apsiden herumlaufen zu lassen, und verweisen wir auf das bei der Tafel 13 hierüber Gesagte. Das durch die Halblaternen einfallende Licht ist genügend, und die Oeffnung im Gewölbe an dieser Stelle nicht störend, weil die Fenster in der Laterne so hoch angebracht sind, dass sie von den Hauptstellen der Kirche nicht selbst in's Auge fallen.

Aussen sind die Laternen nicht als Halblaternen, sondern vollständig gebildet, wie sie auf der Freske in der Bibliothek des Vatikan's erscheinen, eine Darstellung die angeblich das Projekt Michel Angelo's wiedergiebt (1).

Die zu den Nebenkuppeln führenden Seitenschiffe.

a) Die 40-Palmen Nischen. — Zu beiden Seiten öffnet sich eine solche Nische, die eine im Kuppelpfeiler, die andre zu den Umgängen führend. Dieses Bauglied ist für die Umgänge, für die Arme der Nebenkuppeln ,selbst für andere Theile des Baues, wie z. B. die Vorhalle (Bl. 15, Fig. 8) von grosser Wichtigkeit, und sollte Kapellen bilden. Auf Bl. 20, Fig. 6 (und 22, Fig. 4 und 5) sehen wir diese Kapellen mit Pilastern und Nischen wie in der villa Madama gegliedert. Diese Dekoration hätte doch wohl die Widerstandskraft der Kuppelpfeiler geschwächt, und es dürfte die vorzuziehende flachere Dekoration, die wir auf Bl. 52 und Bl. 49, Fig. 2, ausgeführt sehen, sowie in den Studien des Antonio da Sangallo, Bl. 31, Fig. 2, Bl. 33, Fig. 1, Bl. 34, Fig. 2, Bl. 38, Fig. 1, und Bl. 51 wiederfinden, die von Bramante angegebene sein.

Aus der Bezeichnung « *infame Schiessscharten* » die Antonio den Thüren giebt, welche in der Mitte der Kapellen angebracht sind (Bl. 52, Fig. 1, allein sichtbar), möchte man annehmen, dass diese eine Zuthat Raphaels sind. Für die Beaufsichtigung der Kirche mochte die Beseitigung dieser Ausgänge von Vortheil sein. Für die künstlerische Wirkung der Um-

(1) Abgebildet u. a. bei Bonanni, Temp. Vat. Hist. Tab. 19. Und bei Springer, Raphael und Michel Angelo, p. 477.

grands espaces, dont se compose l'intérieur. Leur masse, relativement sombre, fait admirablement valoir les flots de lumière dont est illuminée la coupole trônant avec majesté sur ces grandes voûtes que l'ombre semble rendre plus robustes. La décoration de ces voûtes avec des caissons est donnée par celle des arcades de la coupole.

Il nous a paru indispensable de faire régner la même division horizontale de ces caissons à l'intérieur des demi-coupoles, dans les absides; nous renvoyons, du reste, le lecteur à la pl. 13, où nous avons traité ce sujet. La lumière qui pénètre par les demi-lanternes est suffisante, et les baies qui se trouvent en cet endroit de la voûte ne troublent pas le regard, parce que les fenêtres de la lanterne sont assez élevées pour qu'elles n'attirent pas l'œil du spectateur circulant dans l'édifice.

A l'extérieur, il y a, non pas des demi-lanternes, mais, des lanternes entières, comme on en voit dans la fresque de la Bibliothèque du Vatican; cette fresque reproduit plus ou moins fidèlement le projet de Michel-Ange (1).

Nefs conduisant aux coupoles latérales.

a) Les niches de 40 palmes. — Ces niches se trouvent placées en face l'une de l'autre, dans le pilier de la coupole et à l'entrée des pourtours. Elles forment un élément de construction très-important, non seulement pour les pourtours et pour les bras des coupoles latérales, mais encore pour plusieurs autres parties de l'édifice, par exemple pour les portiques. (Pl. 15, fig. 8.) Elles devaient former des chapelles. Dans la pl. 20, fig. 6 et dans la pl. 22, fig. 4 et 5, nous voyons ces chapelles décorées de pilastres et de niches comme à la villa Madama. Cette décoration aurait, cependant, pu compromettre la résistance des piliers de la coupole, et il eût été plus judicieux d'adopter la décoration moins profonde que nous trouvons dans la pl. 52 et dans la pl. 49, fig. 2, ainsi que dans les études d'Antonio da Sangallo (pl. 31, fig. 2 ; — pl, 33, fig. 1 ; — pl. 34, fig. 2 ; — pl. 38, fig. 1 — et pl. 51), système indiqué, du reste, par Bramante.

Antonio appelle « *infâmes meurtrières* » les portes qui sont placées au milieu des chapelles et qui ne sont visibles que dans la pl. 52, fig. 1 : on pourrait donc supposer que ces portes ont été ajoutées par Raphaël.

Il aurait aussi été préférable, pour la surveillance qui doit être exercée à l'intérieur de l'édifice, de supprimer ces sorties du pourtour. Une fois que ces pas-

(1) Il est également reproduit dans Bonanni, Temp. Vat. Hist. Tab. 19. — Et dans Springer, Raphael und Michel Angelo, p. 477.

gänge kamen sie jedoch, sobald sie nicht mehr 40 Palmen breit waren, nicht weiter in Betracht.

b) *Gewölbe.* Die heutigen achteckigen Cassetten, schon Bl. 52, Fig. 1, sichtbar, dürften kaum mehr von Bramante ausgeführt worden sein, da wir schon das Kämpfergesims als von Raphael angeordnet gefunden haben. Mag es an der Zeichnung der Cassetten selbst liegen, oder sei es dass an deren Profilirung nachträglich etwas verdorben wurde, die Wirkung dieser Tonnen ist weit entfernt, der des Hauptschiffs an Genialität gleichzukommen.

D Die vier Nebenkuppeln.

Sie erheben sich auf vier Bögen an den Ecken der Nebenschiffe, welche im Quadrat um die Kuppelpfeiler geführt sind; die Nebenschiffe münden auf die Exedern oder Apsiden, welche hier den Bau abschliessen.

Diese Apsiden haben wir nach dem Vorbilde der Sakristei von S. M. presso San Satiro in Mailand gebildet, und dadurch auch eine Anordnung gefunden, welche mit der der Hauptapsiden in Zusammenhang steht.

Das Triforium dient als Verbindungsgang, und erhält ein gedämpftes Licht aus den Gewölben über den Portiken vor den Nebeneingängen. In den Gewölben dieser Apsiden haben wir innen *keine* Fenster gezeichnet, indem wir aber in der Aussenansicht dieser Theile (Bl. 14) welche angaben, wollten wir zeigen, dass ihnen, wenn nöthig, direktes Licht gegeben werden könnte.

In dem Durchschnitt, der uns zur Herstellung von Bl. 16 gedient, haben wir keinen Tambur für die Nebenkuppeln angenommen, sondern über den vier Bögen ein Gebälk und eine Halbkreiskuppel, welche ohne Laterne durch Fenster in Lünetten das nöthige Licht erhält. Die für Bl. 16 gewünschte äussere Erscheinung hat uns hierzu bewogen. Die Darstellungen auf den Denkmünzen (Bl. 2, Fig. 8, 9, 12, 13, und auf Fig. 2), die Skizze einer Nebenkuppel ohne Tambur, auf Bl. 9, schienen uns hierzu zu berechtigen, da ein hoher Raum an dieser Stelle überflussig wird, sobald man ohne ihn das nöthige Licht erhält. In anderen Projekten, wo ein Tambur nöthig werden mochte, denken wir uns denselben wie auf Bl. 31, Fig. 2, und Bl. 32, Fig. 1.

sages n'avaient plus 40 palmes de largeur, elles n'avaient plus d'importance dans l'effet d'ensemble des pourtours.

b) *Voûtes.* — La décoration actuelle des voûtes au moyen de caissons octogones, que nous trouvons déjà dans la pl. 52, fig. 1, n'a guère été exécutée par Bramante, puisque nous avons déjà établi que le couronnement des impostes était de Raphaël. Cette décoration est loin d'avoir un aspect aussi original que dans la nef principale; cela tient peut-être soit au dessin même des caissons, soit à l'adjonction postérieure de détails moins parfaits.

D. Les quatre Coupoles latérales.

Elles sont supportées par quatre arcs et s'élèvent au-dessus des angles du bas-côté en forme de carré qui entoure les quatre piliers de la coupole. Ces bas-côtés aboutissent à des exèdres ou absides qui, ici, forment la terminaison de l'édifice.

Pour la configuration de ces absides, nous nous sommes inspiré de la sacristie de S. Maria presso San Satiro à Milan, qui nous a fait trouver une disposition qui est en corrélation avec celle des absides principales.

Le triforium sert ici de passage et reçoit une lumière douce par les voûtes qui s'élèvent au-dessus des entrées latérales. Nous n'avons pas dessiné de fenêtres à l'intérieur, mais nous en indiquons à l'extérieur (pl. 14), afin de montrer la possibilité de donner directement du jour à ces absides, si cela était nécessaire. Dans l'essai de coupe qui nous a servi pour établir le dessin de la pl. 16, nous n'avons pas admis de tambour pour les coupoles latérales. Par contre, nous avons adopté un entablement qui couronne les quatre arcades, et une demi-coupole qui est éclairée par des lunettes sans lanterne.

Nous avons été guidé dans cette disposition par l'aspect extérieur que, dans la pl. 16, nous devions donner à cette partie de l'édifice. Les exemples fournis par les médailles (pl. 2, fig. 8, 9, 12, 13 et fig. 2), ainsi que l'esquisse d'une coupole latérale sans tambour (pl. 9), semblaient d'autant plus justifier cette interprétation, que nous n'avions plus besoin ici pour obtenir la lumière suffisante d'un espace développé en hauteur. Dans d'autres projets, où il aurait été utile d'admettre un tambour, nous supposons la même disposition que celle qui a été adoptée dans la pl. 31, fig. 2, et dans la pl. 32, fig. 1.

E. Umgänge.

Um die Beschreibung des Innern zu vollenden, bleibt uns nur noch dieser Theil des Baus zu besprechen. Wir verweisen auf das schon beim Grundriss Gesagte, und fügen nur hinzu, dass für die vollständige Innenwirkung eine verhältnissmässige Dunkelheit der Umgänge nothwendig erscheint. Es giebt dies den unteren Theilen einen Ausdruck von Festigkeit, und contrastirt vortheilhaft mit der lichtbringenden oberen Etage der Apsiden.

Das nöthige Licht kann immer durch runde oder viereckige Fenster über den Tabernakeln (Bl. 33, Fig. 2) eingelassen werden. (Siehe auf Bl. 13, den Umgang rechts.)

In Bezug auf eine der Stellen des *Memoriale* von Antonio sind wir nicht überzeugt, dass die Piedestale der grossen Ordnung, in den Umgängen oder selbst in den Nebenschiffen nothwendiger Weise Schwierigkeiten bereiten. Wir haben sogar diese Piedestale zu 18 1/2 Palmen angenommen, wie in Bl. 33, Fig. 1, in dem wir, wie daselbst das Piedestal am Aeusseren des Baues auf 13 1/2 mit einem Sockel von 2 Palmen im Ganzen also auf 15 1/2 Palmen reduzirten. Diese Maasse sind dieselben wie die der Studien Antonio's: Bl. 31, Fig. 1, Bl. 33, Bl. 34, Fig. 1 und 2. An letzterer Stelle ist sogar auch das innere Piedestal zu 13 1/2 Palmen angenommen, bei einer gleichen Totalhöhe von 216 Palmen.

DAS AEUSSERE DES ENDGÜLTIGEN ENTWURFES.

Hintere Ansicht.

Nr. 66.

Bl. 16.

Wir haben schon in der Beschreibung des Grundrisses gesagt, wesshalb wir diesen Aufriss als die *hintere Fassade* bezeichneten, obwohl dieselbe in einem gegebenen Falle eben so gut die *Hauptfassade* sein könnte.

Bei diesem Wiederherstellungsversuch waren wir nicht bemüht, die jeweilige einfachste Lösung zu wählen, sondern wir trachteten alle in den Denkmünzen dargestellten Motive so lange anzubringen, als sie überhaupt in den gegebenen Grundrissverhältnissen uns vernünftiger Weise ausführbar schienen.

Dass auf den Denkmünzen (Bl. 2) ein Bau mit mehreren über einander gestellten Ordnungen gemeint

C. Pourtours.

Pour achever de décrire l'intérieur de l'édifice, il nous reste à parler des pourtours.

Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit de ces pourtours à propos du *plan* définitif. Nous n'ajouterons qu'une observation. Afin que l'effet soit complet, il serait à désirer que les pourtours fussent relativement sombres. Les parties inférieures du monument acquerraient ainsi plus de fermeté et formeraient un heureux contraste avec l'étage supérieur des absides, d'où vient la lumière; il est facile, du reste, de faire pénétrer le jour au-dessus des tabernacles, en ouvrant là des baies rondes ou carrées (pl. 33, fig. 2). Voyez, dans la pl. 13, le pourtour de droite.

Quant à une objection soulevée dans le *Memoriale* d'Antonio da Sangallo, nous répondrons qu'il ne nous paraît pas vrai que des piédestaux du grand ordre produisent nécessairement une complication dans les pourtours ou même dans les nefs latérales. Nous avons même donné à ces piédestaux 18 1/2 palmes, comme dans les pl. 33, fig. 1, réduisant à 13 1/2 palmes les piédestaux extérieurs, pourvus d'une plinthe de 2 palmes, ce qui fait une hauteur totale de 15 1/2 palmes. Ces cotes sont les mêmes que celles du dessin et des études d'Antonio (pl. 31, fig. 1; pl. 33, fig. 1 et 2; pl. 34, fig. 1 et 2). Dans cette dernière planche même, le piédestal intérieur n'a que 13 1/2 palmes de hauteur; la hauteur totale est de 216 palmes.

EXTÉRIEUR DU PROJET DÉFINITIF DE BRAMANTE.

Façade postérieure.

N° 66.

Pl. 16.

Nous avons déjà expliqué pourquoi nous avions donné à cette élévation la dénomination de «*façade postérieure*», tout en faisant remarquer que, dans un cas donné, elle pourrait aussi bien représenter la *façade principale.*

Dans cet essai de restitution, nous ne nous sommes pas attaché à choisir toujours la solution la plus simple. Nous avons tâché, au contraire, de rendre avec leurs détails toutes les combinaisons des médailles qui ne se trouvent pas en contradiction avec les dispositions données du plan.

Ainsi personne ne contestera que, dans les médailles (pl. 2), on avait eu en vue un édifice dont la façade

ist, kann Niemand bestreiten. Die innere grosse Ordnung hätte die Anwendung dieses Prinzipes in gleichem Maasse nicht gestattet, ohne in ganz unmögliche Verhältnisse zu verfallen. Die kleine Ordnung von 5 Palmen hätte wiederum Stockwerke von zu geringer Höhe ergeben, und überhaupt nicht die nöthigen constructiven Bedingungen erfüllt um eine untere Etage für die Gesammtbauanlage bilden zu können.

Die mittlere Ordnung von 8 Palmen Durchmesser und 60 Palmen Säulenhöhe, deren Anwendung als äussere Verkleidung der Umgänge wir schon bei Besprechung dieses Theiles im Grundrisse erläutert haben, scheint uns die gewünschten Bedingungen für das Erdgeschoss zu erfüllen. Sie gestattete für die Thürme, wie auf den Medaillen, vier Stockwerke anzunehmen, wobei die Höhe der obersten Ordnung mit der vom Säulenkranze der Kuppel gegebenen Höhe harmonirte; die zweite Ordnung für die obere Verkleidung der Apsiden sich eignete; die dritte den Obermauern der Kreuzarme und den Halbkuppeln der Apsiden in einem gewissen Grade entsprach.

Erdgeschoss.

Alle Glieder sind nach den auf Bl. 33 vorkommenden Maassen gezeichnet, mit dem Piedestale von 15 1/2 Palmen. Die Tabernakel haben wir nach den Breitenverhältnissen, die auf Nr. 48 (siehe Bl. 45) vorkommen, gezeichnet.

Mit der Ordnung dieser Tabernakel haben wir auch die Nebenportiken gebildet. Um über diesen etwas anzubringen, was dem auf den Medaillen Sichtbaren einigermaassen gleicht, haben wir runde Fenster zur Beleuchtung des Gewölbes über der Vorhalle projektirt. Diesen runden Fenstern entsprechend, liessen sich diejenigen über den Tabernakeln anordnen, wenn eine besondere Beleuchtung der Umgänge nothwendig erscheinen sollte; doch haben wir es vorgezogen, letztere sowie die Giebel der Tabernakel wegzulassen, um mehr Einheit mit den oberen Stockwerken zu erlangen.

Zweites Stockwerk.

Wie wir, bei der Beschreibung des Grundrisses, in der Bildung der Apsiden eine Vorbereitung auf die Fenstertraveen der Kuppel sahen, schien uns erwünscht, in der Aussen-Architektur dieser Apsiden wie eine Vorbereitung zum Säulenkranze des Tamburs zu erstreben. Wir haben daher einen Kranz von 3/4 Säulen in Harmonie mit den im Umgange vor-

supposait plusieurs ordres superposés. Si l'on avait pris le grand ordre de l'intérieur pour point de départ, ce principe n'aurait pu être appliqué qu'en admettant des proportions tout à fait impossibles. Le petit ordre de 5 palmes, par contre, aurait formé des étages trop peu élevés et n'aurait pas eu non plus, sous le rapport des exigences de la construction, assez d'importance comme base d'un édifice aussi considérable.

L'ordre moyen de 8 palmes de diamètre avec colonnes hautes de 60 palmes, dont l'appropriation à la décoration extérieure des pourtours a déjà été discutée lorsque nous nous occupions du plan, paraissait remplir les conditions désirables pour le rez-de-chaussée. Cet ordre permettait, comme on le voit sur les médailles, d'adopter quatre étages pour les tours, dont l'ordre supérieur aurait atteint une hauteur qui n'aurait pas été choquante, comparée à la hauteur donnée de la colonnade circulaire du tambour. Le second ordre devait alors s'adapter au revêtement supérieur des absides, et le troisième ordre, enfin, correspondait aux parties hautes des bras de la croix ainsi qu'aux demi-coupoles des absides.

Rez-de-chaussée.

Tous les détails de l'architecture sont dessinés d'après les mesures indiquées dans la pl. 33, et un piédestal de 15 1/2 palmes a été adopté. — Les tabernacles sont en proportion avec les dimensions en largeur du n° 48. (Voyez pl. 45.)

Les portiques des entrées latérales ont aussi été composés avec l'ordre de ces tabernacles. Afin de rappeler le dessin des médailles, nous avons placé, au-dessus de ces entrées, des fenêtres rondes pour l'éclairage de la voûte qui abrite le portique. Au besoin, on disposerait les fenêtres au-dessus des tabernacles des pourtours de la même façon que nous avons disposé les baies circulaires. Mais nous avons préféré les laisser de côté, ainsi que les frontons des tabernacles, pour obtenir plus d'unité dans l'ensemble.

Deuxième étage.

Quand nous avons décrit le plan de l'édifice, nous avons vu que la formation des absides faisait pressentir les travées des fenêtres de la coupole. Par l'architecture extérieure de ces absides, nous avons voulu faire aussi pressentir la colonnade du tambour. Voilà pourquoi nous avons adopté des colonnes engagées d'un quart, en harmonie avec celle du pourtour; et,

handenen angebracht; und, wie in letzterem eine kleinere Ordnung Tabernakel bildet, so haben wir hier eine untergeordnete Pilasterbildung für die Fenster gebraucht. Die zu beiden Seiten der Apsis liegenden Mauerflächen entsprechen dem Gewölbe der Nebenarkaden, vor welchem ein recht brauchbarer Raum mittelst eines Fensters beleuchtet wird. Sollte sich herausstellen, dass an dieser Stelle statt dieses Fensters eine blosse Mauerfläche besser wirke, so ist der betreffende Raum leicht seitwärts zu erleuchten; er ist ohnedies nicht wichtig genug um für sich allein eine besondere Berücksichtigung in der Aussenarchitektur zu verlangen. Wir haben auf denselben blos hingewiesen um zu zeigen, dass der für die Sacristeien bestimmte Raum vergrössert werden könne.

Der terrassenartige Abschluss des Mittelbaus in diesem Stockwerke schien uns, da er die Breite der Kuppel hat, zugleich als weit ausgestreckter Unterbau, der das Kreuz betont, schön auf die Kuppel selbst hinzuweisen.

Ueber den Nebenportiken sieht man hier das Gewölbe der Apsis vor der Nebenkuppel; ersteres lehnt sich an die quadratische Mauer über den Bögen der Nebenkuppeln.

Ueber diesen erhebt sich das Gewölbe der Nebenkuppel selbst. Wir haben sie nicht wie auf den Denkmünzen auch aussen halbrund gebildet, sondern in Uebereinstimmung mit der Hauptkuppel als Flachkuppel über einer Attika behandelt.

Drittes Stockwerk.

Aus demselben Grunde der Uebereinstimmung mit der grossen Kuppel haben wir eine gleiche Bildung für die Halbkuppeln der grossen Apsiden gewählt, statt der auf den Medaillen sichtbaren.

Die so erzielten Verhältnisse dieser Halbkuppeln liessen es nicht zu, sie gegen Giebel zu lehnen, welche wie auf den Denkmünzen die ganze Breite des Mittelbaues hatten; der Giebel entspricht hier den Gewölben und Dächern der eigentlichen Kreuzarme. Es entstand eine Abstufung, welche gut wirkt und den Blick freier bis zur Kuppel dringen lässt. Das Gesims der Giebel schliesst auch den polygonen Theil des Kuppelunterbaus ab und liegt beiläufig in der Höhe, bis zu welcher nach Bl. 24, Bl. 52, Fig. 2 und 3, und Bl. 49, Fig. 2, die Hintermauerung der Kuppelbögen in dieser Gestalt in die Höhe geführt worden war. Ueber diesem Gesims, als Uebergang zum runden Unterbau der Kuppel und zugleich als Abschluss der runden Treppen in den Kuppelpfeilern, haben wir kleine runde Gebäude mit Säulen angebracht (1).

(1) Aehnliche Anordungen sieht man am Dome in Florenz, an der Certosa

de même que dans le pourtour les tabernacles se composent d'un ordre plus petit, nous avons employé ici des pilastres d'un ordre secondaire pour les fenêtres. Les surfaces murales, aux deux côtés de l'abside, correspondent à la voûte des arcades latérales, voûte devant laquelle se trouve un espace disponible, éclairé par une fenêtre. Si l'on jugeait qu'une simple surface de mur fît ici meilleur effet qu'une fenêtre, cet espace serait facile à éclairer au moyen d'une prise de jour latérale. Cet espace disponible n'est, du reste, pas assez important pour que l'on en tienne particulièrement compte dans l'architecture extérieure. Nous l'avons signalé afin de montrer que par ces espaces supérieurs la place affectée aux sacristies, etc., pouvait être agrandie.

La forme donnée à la partie centrale de la façade, qui se termine en terrasse à cet étage et qui a la même largeur que la coupole, conduit fort bien les regards vers le dôme. La croix est, d'ailleurs, accentuée par ce large soubassement.

Au-dessus des portiques latéraux, nous voyons la voûte de l'abside surmontée par les coupoles latérales. Ces demi-coupoles buttent contre le carré qui correspond aux arcs sur lesquels pose la coupole latérale elle-même. Nous n'avons pas maintenu la forme hémisphérique que celle-ci présente à l'extérieur sur les médailles; mais, pour qu'elle s'accordât avec la coupole principale, nous l'avons traitée comme calotte au-dessus d'un attique.

Troisième étage.

Pour la même raison, nous avons donné cette même forme aux demi-coupoles des grandes absides, au lieu de la forme que l'on voit sur les médailles.

Les proportions obtenues de cette façon pour les demi-coupoles ne permettaient pas de les adosser, comme sur les médailles, à des frontons occupant toute la largeur de la partie centrale. Le fronton correspond ici aux voûtes et à la toiture des bras de la croix proprement dits. Il y a ainsi une sorte de gradation, qui produit un bon effet, en dégageant peu à peu la coupole. La corniche des frontons termine aussi la partie polygone de la base de la coupole et se trouve presque à la même hauteur que les reins des arcs de la coupole. (Voyez pl. 24; pl. 52, fig. 2 et 3; pl. 49, fig. 2.) Au-dessus de cette corniche, nous avons placé des édicules circulaires, entourés de colonnes (1), qui forment la transition entre le soubassement et la base circulaire de la coupole, tout en servant de couronnement extérieur aux escaliers ménagés dans les grands piliers.

(1) Des dispositions analogues se voient à la cathédrale de Florence, à la

Obgleich ihr Maassstab ein etwas kleiner, scheinen sie uns nicht zu stören sondern mit den Laternen der Apsiden übereinzustimmen.

Kuppel.

Von hier an wird das Aeussere der Kuppel, wie wir sie nach Serlio gebildet haben, sichtbar, und wir verweisen auf die gelegentlich des Durchschnittes gegebene Beschreibung sowie auf die Einzelheiten des Blattes 2.

Thürme.

Durch die vortretenden Ecken haben wir getrachtet den Thürmen Festigkeit zu geben, und die Stockwerke durch diese Art Strebepfeiler unter einander zu verbinden. Nichtverkröpfte Pilaster leiten das Gebälk auf die Mauerflächen über (1). Die Fenster sind nach den Fenstern oder Tabernakeln der entsprechenden Stockwerke gebildet. Um wie auf den Medaillen eine stark ausgeprägte Verjüngung der Thürme zu erhalten, haben wir über dem dritten Stockwerke die Strebepfeiler durch fialenartige bekrönende Tabernakel beendigt, und die vierte Etage stark zurückgesetzt, was die Mauerstärke des untersten Stockes erlaubt. Es lag uns daran, eine bis oben viereckige Thurmbildung zu suchen, und wie in den echtesten Denkmünzen des Jahres 1506 (Bl. 2, Fig. 8, 9, sowie in Figur 2, und auf der Denkmünze Bramante's) sogar pyramidale Dächer statt Kuppeln darzustellen.

Es schien uns eine Stufenpyramide, wie sie auf Bl. 2, Fig. 1, theilweise angedeutet, und auf manchen Stichen des XVI. Jahrhunderts (1) vorkommt, von monumentaler Wirkung und der Mühe werth dargestellt zu werden.

Endlich hielten wir es nicht für nöthig, als Ordnung der obersten Thurmetage die Säulen des Kuppeltamburs zu nehmen, wie dies allerdings sich bei anderen Verhältnissen des Aeusseren zuweilen ergiebt. Ebenso wollten wir nicht die oberste Etage als runden Tempietto mit Kuppel ausbilden, obgleich diese Anordnung vorkommt. Wir wollten, wie gesagt, die quadratischen Thürme der Denkmünzen wiedergeben, oder andere zu Auffindung einer besseren Gestaltung anregen. Wie in den zwei ersten Stockwerken, und wie am Tambur selbst, haben wir

bei Pavia, und bei S. M. delle Grazie in Mailand, sowie auf der Studie zu letzter Kirche. (Für letztere siehe S. 47.)

(1) Durch ein Versehen, statt die dunklere Farbe des zurückliegenden Theiles der Thürme zu bekommen, sind sie wie die Strebepfeiler heller geblieben.

Quoique de faibles dimensions, ils ne nous paraissent pas produire un mauvais effet; ils nous semblent même s'accorder avec les lanternes des absides.

La coupole.

A partir d'ici, l'extérieur de la coupole, tel que nous l'avons figuré d'après Serlio, devient visible. Nous renvoyons à la description que nous en avons tracée, à propos de la coupe, ainsi qu'au détail de la pl. 2.

Les clochers.

En donnant aux angles des tours, par une saillie notable, l'aspect de contreforts, nous avons renforcé ces tours et mieux relié les étages entre eux; des pilastres font passer l'entablement décroché des contreforts de nouveau sur le nu des murs (1). Les fenêtres sont formées d'après les fenêtres ou tabernacles des étages correspondants. Pour obtenir un fort rétrécissement des tours, comme sur les médailles, nous avons terminé les contreforts, au-dessus du troisième étage, par des tabernables formant pinacles, et placé le quatrième étage en retraite, ce qui est facilité par l'épaisseur des murs à l'étage inférieur. Nous tenions à avoir une tour carrée jusqu'au sommet, terminée en pyramide, et non en forme de coupole, nous inspirant des médailles les plus authentiques de l'an 1506 (pl. 2, fig. 8 et 9, fig. 2 et la médaille commémorative de Bramante).

Une pyramide à gradins, telle que nous en voyons l'indication partielle dans la pl. 2, fig. 1, et dans quelques gravures du XVI^e siècle, nous a paru produire un effet assez monumental pour que nous cherchions à le rendre ici.

Enfin, quoiqu'il existe plusieurs exemples de cette solution, nous n'avons pas cru devoir conserver les dimensions des colonnes du tambour pour l'ordre de l'étage supérieur de la tour. De même, malgré les exemples qui auraient pu nous séduire, nous n'avons pas donné à l'étage supérieur la forme d'un petit temple rond à coupole. Nous voulions, comme nous l'avons déjà dit, reproduire les tours carrées des médailles, ou encourager d'autres architectes à trouver une solution plus heureuse. Ici encore, comme aux deux premiers étages, et, comme pour le tambour

Chartreuse de Pavie et à S. M. delle Grazie, à Milan et sur l'étude pour cette église. Pour ce qui concernecette dernière, voyez p. 47.

(1) C'est par erreur qu'on a donné à ces pilastres la couleur claire des contreforts, au lieu de la nuance plus foncée des parties en retraite.

auch hier die Fenster durch kleinere Pilaster gebildet. Sie sollen der durch die innere Ordnung des Tamburs gemachten Wirkung einigermaassen entsprechen.

Der auf den Schaumünzen dargestellte Entwurf Bramante's.

Nach der Beschreibung der versuchten Wiederherstellung des endgültigen Entwurfs von Bramante, scheint es uns hier am Platze noch Einiges über den auf den Denkmünzen abgebildeten Entwurf und über diese Darstellungen selbst im Zusammenhange nachzuholen.

Vor Allem ist es klar, dass die Medaillen Fig. 8, 9, 11, 12, 13 und 14 (Rückseite), sowie der Stich Fig. 2, ein und dieselbe Composition zum Gegenstand haben. Die Unterschiede sind so gering, dass selbst wo sie nicht von der technischen Behandlung in der Arbeit herrühren, es genügen wird sie in der Beschreibung der einzelnen Medaillen kurz zu erwähnen.

Die Unterschiede zwischen dieser Composition und unserer Wiederherstellung auf Bl. 16 sind nun folgende :

Auf den Medaillen ist

1) Das Erdgeschoss der Apsiden aussen rechteckig gebildet.

2) Der Giebel gegen den sich die Apsiden anlehnen, bekrönt die *ganze Breite* des Mittelbaues, der etwas schmäler als der Unterbau der Kuppel ist.

3) Die Thürme haben einen bedeutenderen Vorsprung als in irgend einer der Studien die wir beschrieben haben, ja man möchte sie beinahe als freistehend ansehen, etwa wie auf Bl. 39, Fig. 2.

Die zwei ersten Unterschiede deuten auf eine weniger tiefe Bildung der Kapellen und Umgänge, welche, wie wir sahen, von der Gestalt der Kuppelpfeiler und der darin angebrachten Nischen abhängt. Die Studien B, C, und selbst G bieten zwar diese Anordnung, dafür aber sind die Thürme in der Studie B zu breit und treten gar nicht vor, die grosse Spannung des Schiffes führt zu einer unbequemen Höhe und die Kuppel selbst ist nicht von genügender Bedeutung (1).

Eher scheint die Studie C' (Bl. 7) mit der Composition die uns beschäftigt verwandt zu sein. Auf Bl. 19, wo wir diese Studie nach einer besonderen Richtung hin ergänzt haben, denke man sich die dritte Kapelle weg, die Apsis folglich, um so viel, der Kuppel näher gerückt, und bilde schliesslich um die Apsis einen den

(1) Siehe nº 78.

lui-même, nous avons formé les fenêtres par des pilastres plus petits; ils doivent, autant que possible, produire le même effet que ceux de l'ordre intérieur du tambour.

Le projet de Bramante reproduit sur les médailles.

Après avoir essayé de restituer le projet définitif de Bramante, il nous reste à décrire le plan que nous voyons reproduit sur les médailles, et à dire quelques mots de ces médailles.

Il est évident que les médailles pl. 2, fig. 8, 9, 11, 12, 13 et 14 (revers), ainsi que la gravure reproduite dans la fig. 2, représentent toutes la même composition. Les différences sont si peu importantes que, même là où elles ne sont pas exclusivement le résultat du procédé technique, il suffira de les mentionner en décrivant chaque médaille.

Voici d'abord les différences qui existent entre les médailles et le projet définitif dont nous donnons la restitution sur la pl. 16.

Dans les médailles :

1° Le rez-de-chaussée des absides, à l'extérieur, s'élève sur un plan rectangulaire;

2° Le fronton auquel s'appuient les absides couronne la *largeur tout entière* de la partie centrale de l'édifice, qui est un peu plus étroite que la base de la coupole ;

3° Les tours ont une saillie plus forte que dans aucune des études décrites par nous. On serait presque tenté de les croire tout à fait isolées, comme dans la pl. 39, fig. 2.

Les différences signalées en premier lieu permettent de reconnaître que les chapelles et les pourtours ont moins de profondeur. Nous avons vu que cette profondeur tient à la forme des piliers de la coupole et à celle des niches que les piliers renferment.

Cette disposition se trouve dans les études B, C et même G; mais, dans l'étude B, les tours sont trop larges et n'ont que peu de saillie; la largeur de la nef a pour conséquence une hauteur extraordinaire, et la coupole elle-même n'a pas assez d'importance (1). L'étude C (pl. 7) paraît avoir plus d'analogie avec la composition qui nous occupe. Dans la pl. 19, où nous avons restitué ce projet, dans un but spécial, on n'a qu'à supprimer par la pensée la troisième chapelle, à rapprocher d'autant l'abside de la coupole, et à l'entourer d'un pourtour qui correspond aux chapelles et

(1) Voyez nº 78.

Kapellen entsprechenden, aussen rechteckig abgeschlossenen Umgang. Der Aufbau zu einem solchen Grundrisse dürfte, namentlich für die mittleren Theile, den auf den Medaillen befindlichen Darstellungen ziemlich nahe kommen.

Es scheint uns dass die Studie G (Bl. 21) zu einem ähnlichen Resultate führen dürfte, obgleich wir gestehen, diese Versuche bis jetzt nicht gemacht zu haben

Wir gehen nun zur Aufzählung der in den einzelnen Medaillen enthaltenen Abweichungen über.

Nr. 67.

Nicht abgebildet.

Von Caradosso.

Unter dieser Nummer beschreiben wir gerade das echteste Exemplar dieser Denkmünzen in der Gestalt wie sie bei der Grundsteinlegung niedergelegt wurde. Die Figuren 8 und 9 sind spätere Wiederholungen derselben. Wir fanden sie nicht in den öffentlichen Sammlungen in Rom und Paris, und lernten diese Denkmünze erst nach der Herausgabe unserer Tafel, durch eine gütige Mittheilung des H. Eugène Piot kennen. Auf den ersten Blick sieht man die grössere Schönheit der Arbeit. Sie unterscheidet sich von unserer Figur 8, bei gleicher Grösse, durch folgende Punkte :

1) Das Obergewand des Papstes ohne jedes Ornat hat eine über den Nacken zurückgeschlagene Kaputze (1).

2) Das Haupt ist mit einer Mütze bedeckt, wie wir sie auf dem Bildniss dieses Papstes von Raphael sehen.

In der Darstellung des Tempels sehen wir, mit Fig. 8 verglichen, folgende Unterschiede. Die Mittelthüre hat einen Spitzgiebel; die Apsidenhalbkuppeln haben keine horizontalen Abtheilungen.

Die Thürme scheinen etwas schlankere Stockwerke zu haben. Wie auf der Medaille Bramante's haben die *beiden unteren* Stockwerke keine Oeffnungen. Das Fenster im dritten Stock ist etwas schlanker, mit einer Umrahmung versehen und reicht fast bis zum Gesimse (2).

Nr. 68.

Bl. 2, Fig. 8.

Die Nebeneingänge sind als schlanke Arkaden ge-

(1) H. Piot machte uns die richtige Bemerkung, dass ein solches Gewand für die besonderen Umstände der Grundsteinlegung bei aller Feierlichkeit passender war als das auf Fig. 8, 9, 12 und 13 abgebildete.

(2) In seiner vortrefflichen Studie über Caradosso hat H. E. Piot diese Medaille beschrieben und die Bramante's abgebildet.

Siehe le Cabinet de l'amateur, par E. Piot, 3e année, 1863, p. 39.

Siehe auch Venuti, Numismata Romanorum Pontificum.

qui se termine extérieurement par une forme rectangulaire. L'élévation d'un plan de ce genre reproduirait assez exactement, surtout dans la partie centrale, l'édifice que nous montrent les médailles.

Il nous paraît probable que l'étude G (pl. 21) donnerait un résultat analogue, quoique nous reconnaissions ne pas en avoir encore fait l'essai.

Passons maintenant à l'énumération des médailles, en signalant les points sur lesquels elles varient.

N° 67.

Nous n'avons pu la reproduire ici.

Médaille par Caradosso.

Sous ce numéro, nous décrivons l'exemplaire le plus authentique, tel qu'il fut enfoui lors de la pose de la première pierre. Les fig. 8 et 9 n'en sont que des imitations. Nous n'avons pas trouvé cette médaille dans les collections publiques de Rome et de Paris, et nous n'en avons eu connaissance qu'après la publication de notre planche, grâce à l'obligeance de M. Eugène Piot. On y reconnaît, dès le premier coup d'œil, la supériorité du travail. Elle a exactement la même grandeur que notre fig. 8, mais elle présente les différences suivantes :

1° Le surplis du pape, sans aucun ornement, a un capuchon rejeté en arrière sur la nuque (1);

2° La tête est couverte d'une calotte comme celle du portrait de Jules II, par Raphaël.

Quant au temple, il a ici un fronton droit. Les demi-coupoles des absides n'ont pas de divisions horizontales. En outre, les étages des tours paraissent plus élancés. Comme sur les médailles de Bramante, les deux étages inférieurs ne présentent aucune baie. La fenêtre du troisième étage est un peu plus haute; elle est entourée d'un chambranle et monte presque jusqu'à la corniche (2).

N° 68.

Pl. 2, fig. 8.

Les entrées latérales ont la forme de légères ar-

(1) M. Piot nous fait très-justement remarquer que, malgré toute la solennité de la circonstance, ce costume était mieux approprié à la cérémonie de la pose de la première pierre que celui des fig. 8, 9, 12 et 13.

(2) Dans son excellente étude sur Caradosso, M. Eug. Piot a décrit cette médaille et reproduit celle de Bramante. Voyez le Cabinet de l'amateur par E. Piot, 3e année, 1863, p. 39.

Voyez aussi : Venuti, Numismata Romanorum Pontificum.

bildet. Die Oeffnung im Stockwerke darüber hat die Gestalt eines Kreissegments.

Die horizontalen Eintheilungen der Hauptkuppel, sowie der Halbkuppel der Apsis, deuten auf einen mit der Kuppel bei Serlio verwandten Typus.

Unten steht : VATICANUS M(*ons*); über dem Tempel : TEMPLI PETRI. INSTAVRACIO.

Um das Bild des Papstes : JULIUS. LIGVR. PAPA. SECVNDVS. MCCCCCVI.

Nr. 69.

Bl. 2, Fig. 9.

Das Gebäude unterscheidet sich von dem vorhergehenden durch die *punktirte* Behandlung der Kuppel und einzelner Mauerflächen. Die Thüre hat einen Spitzgiebel. Die Fenster in der Apsis scheinen rundbogig zu sein. Die Ornamente auf dem Gewande des Papstes sind zum Theil verschieden, und zeigen dass beide Medaillen späte Nachbildungen sind. (Wahrscheinlich nach der Medaille Caradosso's mit dem Hirten auf der Rückseite.)

Nr. 70.

Bl. 2, Fig. 12.

Die Nebeneingänge werden durch die Säulenordnung des Erdgeschosses, und zwar mittelst eines Gebälkes gebildet. Die Halbkuppeln der Apsiden haben keine Laternen. Das oberste Geschoss der Thürme scheint ein Tempietto zu sein, dessen Bekrönung jedenfalls eine Halbkuppel darstellt.

Hier steht blos : VATICANUS M. ohne Datum. Um das Bildniss des Papstes : JIVLIVS LIGVR. PAPA SECUNDUS. Auf der Münzestätte in Rom verkäuflich.

Nr. 71.

Bl. 2, Fig. 13.

Diese Darstellung unterscheidet sich von Nr. 70 nur durch die Behandlung der Füllung im Erdgeschoss der Thürme.

Nr. 72.

Bl. 2, Fig. 4.

Rückseite einer Münze Leo X., « giulio » genannt, die sehr selten zu sein scheint.

Das hier abgebildete Exemplar gehört der Münz-

cades, et la baie de l'étage au-dessus a celle d'un segment de cercle. Les divisions horizontales de la coupole principale et de la demi-coupole de l'abside font pressentir un type de coupole analogue à celui de Serlio.

Légende, dans le bas : VATICANUS M(*ons*); au-dessus du temple : TEMPLI PETRI. INSTAURACIO. ; autour de l'effigie du pape : JULIUS. LIGUR. PAPA. SECUNDUS. MCCCCCVI.

N° 69.

Pl. 2, fig. 9.

L'édifice se distingue du précédent par le pointillé de quelques surfaces et de la coupole; les fenêtres de l'abside paraissent en plein cintre, et la porte a un fronton droit. Les ornements tracés sur le vêtement du pape ne sont pas tout à fait les mêmes, et montrent que les médailles 8 et 9 sont des imitations : elles auront été probablement exécutées d'après la médaille de Caradosso, au revers de laquelle on voit un berger assis sous un arbre.

N° 70.

Pl. 2, fig. 12.

Les entrées latérales sont formées par l'ordre des colonnes du rez-de-chaussée, surmontées d'un entablement. Les demi-coupoles des absides n'ont point de lanternes. L'étage supérieur des tours a l'air d'être un *tempietto*, dont le couronnement est, en tout cas, une demi-coupole.

Légende : VATICANUS M., sans date, et autour du portrait du pape : JIVLIVS LIGUR PAPA SECUNDUS. Cette médaille se vend à la monnaie de Rome.

N° 71.

Pl. 2, fig. 13.

Ce numéro ne diffère du numéro 70 que par la manière dont sont disposés les panneaux au rez-de-chaussée des tours.

N° 72.

Pl. 2, fig. 4.

Revers d'une monnaie de Léon X, que l'on appelait « giulio », et qui paraît être fort rare.

L'exemplaire que nous reproduisons se trouve au

sammlung in Berlin (1). Das Pariser « Cabinet des médailles » besitzt auch ein solches.

Die undeutliche Arbeit lässt immerhin das Obergeschoss der Thürme deutlich als Rundbauten erkennen. Die Hauptkuppel ist mit grossen Schuppenziegeln bedeckt.

Im Mittelbaue scheinen die Halbsäulen des Erdgeschosses durch Bögen verbunden.

Die Beibehaltung des griechischen Kreuzes, für diese Darstellung unter Leo X, sollte wohl nur den Bau, der unter dieser Gestalt dem Volke schon bekannt war, leichter erkenntlich machen, und das Ganze dem Gedanken « Neubau der Peterskirche » den bildlichen Ausdruck geben.

Nr. 74.

Bl. 2, Fig. 2. (Not. p. 27, Anm. 1.)

Facsimile in Originalgrösse eines Stiches von Agostino (2) Veneziano (A. V. 1517). Wir sind nicht im Stande zu sagen, ob dieser Stich nach den Schaumünzen oder nach einer Zeichnung, welche zur Verfertigung einer derselben gedient hatte, hergestelltt worden ist.

In den Nebeneingängen stehen Säulen mit Bögen. Die Gewölbeöffnung darüber scheint durch eine Art Maasswerk getheilt, dessen eigentliche Bedeutung nicht mit Sicherheit zu erkennen ist. Wir erwähnen folgende Erklärungen :

1) Möglicher Weise sollte diese Anordnung nur dem Gewölbe der Vorhalle Licht zuführen (3).

2) Sie kann auch das Fenster unter dem Gewölbe in den Kreuzarmen der Nebenkuppeln bedeuten, mit einer Fenstertheilung wie sie in antiken Bauten häufig anzutreffen war. Wir sehen eine solche ganz ähnliche Bl. 20, Fig. 2, und Bl. 21, hinten rechts gerade an der Stelle die unserer Darstellung entspricht.

Nr. 75.

Bl. 2, Fig. 11.

Rückseite der Medaille Caradosso's zu Ehren Bramante's.

(1) Wir verdanken ihre Mittheilung der Gefälligkeit des Conservators H. Friedländer. Er belehrte uns ebenfalls dass *diese Münze* das von uns gesuchte, bei Bonanni, Templ. Vat. Hist. Tab. 1, scheinbar als Medaille abgebildete Stück sei.

(2) Nicht Antonio, wie in unseren Notizen irrthümlich angegeben.

(3) Aehnliche Anordnungen finden wir in einigen alten Stichen, z. B. im Pariser Cabinet : Rome ancienne, vol. II, fol. 9; Castrum Prætorium, 1581. Ambr. Brambilla intagliatore. — Dann in einer Wiederherstellung der Diocletians-Thermen von Pirro Ligorio, 1558.

cabinet de Berlin (1). Le cabinet des médailles, à Paris, en possède aussi un exemplaire.

Quoique le travail soit négligé, on voit nettement que l'étage supérieur des tours est de forme circulaire. La décoration de la coupole simule de grandes tuiles. Dans la partie centrale, les demi-colonnes du rez-de-chaussée semblent reliées par des arcs.

Si, sur une médaille frappée sous Léon X, on donne encore au temple la forme d'une croix grecque, c'est que cette forme était déjà devenue populaire. La façade de cette croix grecque était probablement déjà devenue le symbole de la nouvelle basilique de Saint-Pierre.

N° 74.

Pl. 2, fig. 2. (Not. p. 27, note 1.)

Fac-simile, de la même grandeur que l'original, d'une gravure d'Agostino (2) Veneziano (A. V. 1517).

Nous ne pouvons pas décider si cette gravure a été faite d'après les médailles ou d'après un dessin qui aurait servi de modèle au médailleur.

Dans les entrées latérales, on remarque des colonnes avec des arcs. L'ouverture voûtée qui se trouve au-dessus paraît divisée par des meneaux que nous ne pouvons expliquer d'une manière satisfaisante. Peut-être cette disposition devait-elle seulement donner de la lumière à la voûte du portique (3); peut-être représente-t-elle la fenêtre sous la voûte dans le bras de croix des coupoles latérales, avec un système de divisions analogue à celui que l'on rencontre souvent dans les constructions antiques. Nous en voyons des exemples dans la pl. 20, fig. 2, et dans la pl. 21, au fond, à droite, juste à la place qui correspond à celle de notre gravure.

N° 75.

Pl. 2, fig. 11.

Revers de la médaille exécutée par Caradosso, en l'honneur de Bramante.

(1) Nous en devons la communication à l'obligeance du conservateur. M. Friedländer. Il nous a fait savoir que cette monnaie était la pièce que nous cherchions, celle que Bonanni (*Templi. Vat. Hist.* tab. 1) a reproduite comme une médaille.

(2) Et non d'Antonio Veneziano, comme nous l'avons dit dans nos *Notices*.

(3) Nous trouvons des dispositions analogues dans plusieurs anciennes gravures, notamment au cabinet de Paris (Rome ancienne, t. II, pl. 9 : Castrum Prætorium, 1581, Ambr. Brambilla, intagliatore), et dans une pièce consacrée à la restauration des Thermes de Dioclétien par Pirro Ligorio (1558).

Im Hintergrunde neben der allegorischen Figur der Baukunst erblickt man die Peterskirche.

Das Exemplar aus Silber, das hier abgebildet ist, befindet sich, auf dem Pariser Münzcabinete. Seitdem haben wir ein unvergleichlich schöneres, jedenfalls echtes bei H. E. Piot gesehen, das wir unserer Beschreibung zu Grunde legen (1).

Obgleich die kleinste unter den auf Medaillen befindlichen, ist diese Darstellung von S. Peter bei weitem die harmonischste in Bezug auf die Verhältnisse.

Die Mittelthür mit Spitzgiebel scheint ein bedeutendes Motiv zu bilden, etwa wie auf der Studie B.

Nebeneingänge. Das Thermenmotiv mit Säulen in einer Bogenöffnung stehend ist deutlich im Erdgeschoss erkennbar.

Darüber sieht man die Spuren von Säulen oder Pilastern, ob in der Art von Fig. 1, oder um einen Tambur geordnet, ist nicht zu unterscheiden. Ebenfalls ist es zweifelhaft, ob eine Kuppel darüber sichtbar ist.

Wie in Nr. 67 haben die zwei unteren Thurmgeschosse keine Oeffnungen; im dritten ist ein gekuppeltes Fenster, im vierten Stocke ein einziges Fenster, höher als breit. Ueber dem letzten Gesimse erheben sich quadrate Thurmpyramiden, deren Winkel im Scheitel kleiner als ein rechter ist; etwa wie in der Fig. 1.

* * *

In allen diesen Medaillen ist die Darstellung der Thürme befremdend, besonders das Vorkommen zweier Fenster neben einander, wie sie am übertriebensten in Fig. 2 zu sehen sind. Die einzige Erklärung die einigen Sinn hätte, wäre die Annahme einer quadraten zwischen zwei Mauern herumlaufenden Treppe, wie sie im Campanile von S. Marco in Venedig besteht. Das starke Absetzen der Stockwerke scheint aber diese Anordnung auszuschliessen.

Selbst gekuppelte Oeffnungen wie am Thurme des Doms von Ferrara wären hier mit der Gesammtarchitektur in wenig Uebereinstimmung.

In den zwei echtesten Denkmünzen, Nrn. 67 und 75, sind die *zwei unteren Geschosse ohne Fenster*, und die Anordnung der gekuppelten Oeffnung ist hier weniger auffallend, da diese nur in einer Etage vorkommt und auf die Glockenstube hinweisen dürfte.

Es ist schwer zu bestimmen, ob in allen diesen Darstellungen der Tambur mit einem Säulengange, oder blos mit einer Halbsäulengliederung vesehen ist.

(1) Wir hoffen dasselbe im Separatbande über Bramante wiedergeben zu können.

Au fond, à côté de la figure allégorique de l'Architecture, on aperçoit l'église de Saint-Pierre.

L'exemplaire en argent, que nous reproduisons ici, se trouve à Paris, à la Bibliothèque nationale. Depuis peu, nous avons vu chez M. Piot un exemplaire authentique en bronze; il est incomparablement plus beau; nous en donnons ici la description (2).

Cette représentation de Saint-Pierre, quoique la plus petite de celles que nous montrent les médailles, offre des proportions beaucoup plus harmonieuses que toutes les autres. La porte centrale, couronnée d'un fronton droit, forme un motif important, dans le genre de l'étude B.

Entrées latérales. On reconnaît distinctement, au rez-de-chaussée, comme dans les thermes, des colonnes dans l'ouverture d'un arc.

Au-dessus, on voit des traces de colonnes ou de pilastres, rappelant celles que contient la fig. 1, et disposées peut-être autour d'un tambour. On ne distingue pas bien si le tout est couronné d'une coupole.

Comme dans le n° 67, les deux étages inférieurs des tours n'ont pas de baies; au troisième étage, on remarque une grande fenêtre à meneaux, ou plutôt deux fenêtres accouplées; au quatrième étage, il y a une fenêtre simple, plus haute qùe large. Au-dessus de la dernière corniche, s'élèvent des pyramides assez aiguës, à base carrée, comme en présente la fig. 1.

* * *

Dans toutes ces médailles, les tours ont quelque chose de singulier; ce qui frappe le plus, ce sont les fenêtres, disposées l'une à côté de l'autre. (Voyez surtout la pl. 2.) La seule manière de les expliquer est de supposer qu'elles étaient rendues nécessaires par un escalier carré, circulant entre deux murs, comme l'escalier du campanile de S.-Marc, à Venise. Mais la forte retraite des étages paraît s'opposer à cette explication.

Même des baies géminées, telles que celles qui existent dans la tour de la cathédrale de Ferrare, paraîtraient étranges ici.

Sur les deux médailles les plus authentiques (n°s 67 et 75), les *deux étages inférieurs ne présentent aucune fenêtre;* au troisième étage seulement, une baie géminée, correspondant peut-être à l'emplacement du beffroi.

Il est difficile de reconnaître si, dans toutes ces médailles, le tambour est entouré d'une colonnade ou seulement de demi-colonnes.

(1) Nous espérons pouvoir le reproduire dans notre volume spécial sur Bramante.

Nr. 76.

Bl. 2, Fig. 3.

Von dieser Fresco-Darstellung war schon Seite 48 die Rede. Wir haben sie wegen einer gewissen Aehnlichkeit in der Gruppirung, sowie in den Thürmen abgebildet.

Nr. 77.

Bl. 2, Fig. 10.

Medaille aus dem « Archivio Segreto » von Castel Durante (Urbania). Siehe unser *Leben Bramante's* im Separatbande.

Nr. 78.

Bl. 2, Fig. 5, 6, 7.

Diese Figuren stellen das berühmte Modell Antonio da Sangallo's vor, welches wir im zweiten Bande beschreiben werden.

* * *

Im posthumen Werke Le Tarouilly's hat soeben H. Simil versucht, den auf den Medaillen dargestellten Entwurf wiederherzustellen (1); er geht von der Ansicht aus, die Studie B (Nr. 30) sei der Grundriss dazu. Den Durchschnitt zu letzterem stellt er mit *einer einzigen Ordnung* her. (Vergleiche damit unser Bl. 5.) Es scheint uns, der kleine Maassstab seiner Darstellungen könne allein diese Annahmen und Ansichten erklären.

Das so entstandene Verhältniss der Kuppelarkaden und der Pilaster wäre bei anderen Architekten vielleicht noch möglich; bei Bramante ist sie undenkbar.

FRA GIOCONDO

UND SEINE THEILNAHME AN DEN ENTWÜRFEN FÜR DIE PETERSKIRCHE.

Ehe wir zu den Studien der zweiten Periode übergehen, scheint es zweckmässig, hier noch einige Blätter zu besprechen, deren Entstehungszeit möglicher

(1) Le Vatican; Projets pour la basilique de Saint-Pierre. Pl. 2 et 3.

N° 76.

Pl. 2, fig. 3.

Nous avons déjà parlé de cette fresque, p. 48. Nous l'avons reproduite ici, parce que la disposition générale, ainsi que les tours, ont une certaine ressemblance avec ce qui est représenté sur les médailles.

N° 77.

Pl. 2, fig. 10.

Médaille tirée des archives secrètes de Castel-Durante (Urbania). Voyez notre volume spécial, sur *la Vie de Bramante.*

N° 78.

Pl. 2, fig. 5, 6, 7.

Ces médailles représentent le fameux modèle d'Antonio da Sangallo, que nous comptons décrire dans notre second volume.

* * *

M. H. Simil a cherché à restituer le projet représenté sur les médailles dans l'ouvrage posthume de Le Tarouilly (1).

Il part de l'idée que l'étude B (n° 30) donne le plan de ce projet. Il en déduit la coupe en adoptant, à l'intérieur, un ordre unique. (Comparez pl. 5.) La petite échelle de ces restitutions peut seule nous expliquer cette manière de voir.

Les proportions ainsi obtenues pour les arcades de la coupole ainsi que pour les pilastres pourraient, à la rigueur, avoir été admises par d'autres architectes, mais jamais par Bramante.

FRA GIOCONDO

ET DE LA PART QU'IL A PRISE AUX PROJETS POUR L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE.

Avant d'aborder les études de la II[e] période, il nous a paru opportun de placer ici l'analyse de quelques dessins dont la date présumée pourrait encore se

(1) Le Vatican; Projets pour la basilique de Saint-Pierre. Pl. 2 et 3.

Weise noch an den Anfang der ersten Periode zu setzen ist.

Da Fra Giocondo in Wirklichkeit vier und einen halben Monat vor Bramante's Tode dem Bau zugetheilt wurde, so bildet er den Uebergang zur zweiten Periode, und es bietet sich somit die geeignetste Stelle, das Wenige was wir über seine Absichten wissen, hier zu erwähnen.

Ein einziges Blatt wird ihm zugeschrieben die N° 79:

Nr. 79.

Bl. 41, Fig. 2. (Aeussere Länge des Grundrisses 0,91^{m}. — Durchmesser der Kuppelprojektion 0,064^{m}. — K F. — Not. Nr. 9. — Jov. Nr. 4.)

Der von uns hinzugefügte Maassstab beruht auf der Annahme, die Spannung des Mittelschiffes sei 100 Palmen, d. h. etwa der heutigen gleich.

Dieser Grundriss wurde schon von Agincourt publizirt, aber so klein und ungenau, dass man sich nichts dabei denken konnte.

Mehrere Schwierigkeiten drängen sich in den Weg, wenn man zum Verständniss dieses Blattes gelangen will.

Ein einziger Blick auf die Composition drängt die Frage auf, ob Antonio da Sangallo in der eigenhändig geschriebenen Bezeichnung : *Opinione e disegnio Di fraiocōdo p. santo pietro Di Roma,* sich nicht geirrt habe; denn als 1513 Fra Giocondo beim Bau angestellt wurde, hätte ein derartiger Grundriss keinen Sinn gehabt, und andererseits scheint die Anwesenheit des Frate in Rom, zwischen 1503—1506, nicht wahrscheinlich (1). Es ist somit nicht leicht anzunehmen, dass dieser Grundriss aus der Zeit stamme, wo eine Art Concurrenz für den Bau stattgefunden haben soll (2).

Dass die Angabe Antonio's eine ganz aus der Luft gegriffene sei, lässt einerseits seine Stellung nicht leicht zu, und andererseits zeigt der Plan charakteristische Anordnungen, die auf Oberitalien und besonders auf Venedig und Padua hinweisen, Gegenden wo Fra Giocondo heimisch war und vielfach thätig gewesen ist. Um die Entstehung dieser Zeichnung zu erklären, sind wir also genöthigt, zu einer der folgenden Vermuthungen unsere Zuflucht zu nehmen.

1) Es möchte etwa dieser Plan 1470 entstanden sein, als Paul II. den Weiterbau der Apsis Rosselli-

(1) Gefällige Mittheilung des Padre F. Tommaso Bonora in Bologna, der die 4. Ausgabe der Pitt. Scult. e Arch. Domenicani des P. V. Marchese, eben besorgte.

(2) Siehe auf Seite 265 hierüber einen Nachtrag.

rapporter aux commencements de la première période.

Comme Fra Giacondo fut chargé effectivement de la direction des travaux quatre mois et demi avant la mort de Bramante, il forme en quelque sorte la transition à la seconde période, et c'est ici, ce nous semble, la place la mieux choisie pour mentionner les documents qui le concernent.

Une seule feuille lui est attribuée : c'est le n° 79.

N° 79.

Pl. 41, fig. 2. (Longueur extérieure du plan : 0^{m},91. —Diamètre de la coupole : 0^{m},064— KF — Not. n° 9 — Jov., n° 4).

Afin d'obtenir l'échelle que nous avons ajoutée à ce dessin, nous avons admis pour la grande nef une largeur de 100 palmes, c'est-à-dire une largeur à peu près égale à celle de l'adifice actuel.

Ce plan avait déjà été publié par Seroux d'Agincourt, mais l'exiguïté et l'incorrection du dessin empêchaient d'en tirer aucun parti.

Si l'on veut se faire une idée bien nette de ce projet, on se trouve en présence de plusieurs questions difficiles à résoudre.

Ainsi, il suffira de jeter un simple coup d'œil sur la composition pour se demander si Antonio da Sangallo n'a pas commis une erreur en écrivant de sa propre main : « *Opinione e disegnio Di fraiocōdo p. santo pietro Di Roma* », car, en novembre 1513, lorsque Fra Giocondo fut appelé à faire partie de la direction des travaux, un plan de ce genre n'aurait plus eu aucun sens.

D'un autre côté, la présence du frère à Rome entre 1503 et 1506 est bien peu probable (1). Il est donc difficile d'admettre que ce plan ait été tracé à l'époque où l'on croit qu'il y eut une sorte de concours pour la construction de Saint-Pierre (2). La position occupée par Antonio ne nous permet pas de supposer que la note dont il est question ait été écrite sans aucun motif. D'ailleurs, le plan lui-même nous montre certaines dispositions caractéristiques des monuments construits à Venise et à Padoue, contrée d'où Fra Giocondo était, en effet, originaire et où il avait beaucoup travaillé.

Pour expliquer l'origine de ce plan, nous sommes donc obligé d'avoir recours aux hypothèses suivantes :

1° Nous pourrions peut-être supposer que ce plan a été fait en 1470 quand furent repris les travaux de l'ab-

(1) Nous devons ce renseignement à l'obligence du Père F. Tommaso Bonora de Bologne, qui a dirigé la quatrième édition des : Pitt. Scult. e Arch. Domenicani du P. V. Marchese.

(2) Voyez l'appendice placé à la p. 265.

no's wieder aufnahm; mit den damals vorhandenen Anfängen wäre diese Composition nicht so durchaus unvereinbar, als mit der Bramante'schen.

Wäre dagegen bewiesen, dass die Entstehung dieses Blattes in der Zeit zwischen 1514—1515 stattgefunden hat, so blieben nur zwei Erklärungen möglich.

Die erste : Es hätte Fra Giocondo in diesem Grundrisse keinen eigentlichen Plan für S. Peter darstellen wollen, sondern ein auf S. Marco in Venedig und S. Sepolcro in Piacenza gestütztes System einer Raumgruppirung, erklären wollen, um dieselbe dann auf die Elemente von S. Peter zu übertragen.

Freilich wäre in diesem Falle der grosse Maassstab der Zeichnung befremdend.

Fra Giocondo hätte dann durch einen der jüngeren Architekten, die am Baue angestellt waren (Soprastanti), das hier dargestellte Prinzip auf die Maass- und Formgebung von S. Peter übertragen lassen. Das Resultat davon wäre dann etwa in dem unter Nr. 80 beschriebenen Blatte zu sehen.

Die zweite Erklärung läge in einer Ansicht des H. Professors Jakob Burckhardt, die er uns mitgetheilt und seitdem veröffentlicht hat. Er schreibt : « Der angebliche Plan des Fra Giocondo (Geym., Bl., 41) erscheint mir als ein Hohn des jüngeren Antonio da Sangallo, als Carricatur oberitalienischer Eigenthümlichkeiten, welche dem Frate ankleben mochten. Antonio mag es verantworten, dass er auf diesen Plan schrieb : Opinione, etc. » (1).

Wir gestehen, von selbst wären wir nicht auf diese Auslegung gekommen, gegenüber der Autorität unseres verehrten Freundes, der besser als irgend jemand beurtheilen kann, was etwa damals in solchen Dingen in Italien möglich war, geben wir zu : 1) dass dieser Grundriss schöne Elemente aus Venedig und Padua aufweist, allerdings in einer Weise verbunden, vor welcher man zwischen Staunen und Gelächter schwankt. Ausserdem erinnern die Worte Antonio's an diejenigen, womit Peruzzi die Vorschläge eines päpstlichen Beamten für die Vollendung von S. Peter begleitete. Die Zeichnung Peruzzis ist eine höchst ergötzliche Ironie; die Worte lauten :

« *Disegno di S. Pietro di Roma secondo le opi-*
« *nioni di M. Ant. della Valle computista del Pa-*
« *lazzo.* »

Dabei ist nur fraglich, ob die Vorschläge Della Valle's von ihm selber ernstlich gemeint waren; die hierauf bezügliche Zeichnung Peruzzi's war früher in der Mappe 8 (bei Jov. Nr. 8, als Dilettantenarbeit bezeichnet).

(1) Geschichte der Renaissance in Italien, 1877, p. 109.

side de Rossellino sous Paul II. D'après les commencements qui existaient alors, cette composition n'aurait pas été aussi inadmissible qu'elle l'était du temps de Bramante.—S'il fallait au contraire reporter la date de ce plan entre 1514 et 1515, il n'y aurait que deux explications possibles :

La première consisterait à dire que Fra Giocondo n'avait pas précisément voulu dessiner un plan pour Saint-Pierre, mais exposer une sorte de groupement intérieur, basé sur les dispositions de Saint-Marc à Venise et du Saint-Sépulcre à Plaisance, disposition qu'il voulait appliquer ensuite aux données de Saint-Pierre.

Il serait étonnant, nous devons en convenir, que Fra Giocondo eut choisi pour ce dessin une aussi grande échelle. Fra Giocondo aurait fait appliquer le principe exposé ici aux mesures et aux dispositions de Saint-Pierre par un des jeunes architectes employés à la construction (soprastanti). L'exemple décrit dans le n° 80 peut jusqu'à un certain point nous donner une idée du résultat qu'on obtiendrait de cette façon.

La seconde explication correspondrait à l'opinion que le professeur Jacob Burckhardt nous a communiquée et qu'il a publiée depuis(1). Il dit: « Le plan attribué à Fra Giocondo (Geymüller, pl. 45) ne me paraît être qu'une boutade ironique de la part d'Antonio le Jeune, une caricature des particularités de l'architecture du nord de l'Italie, dont le Frate n'avait pu se débarrasser. Nous laissons à Antonio toute la responsabilité de la note qu'il écrit : Opinione, etc. »

Nous avouons que nous n'aurions probablement jamais songé à cette explication; mais nous reconnaissons l'autorité de l'éminent professeur, qui, mieux que personne, peut porter un jugement sur les actes de ce guere dont les Italiens d'alors étaient capables, et nous convenons que ce plan reproduit, en les combinant d'une manière qui provoque l'étonnement, sinon le rire, les beaux éléments dont se composent certains monuments de Venise et de Padoue.

Les paroles d'Antonio rappellent aussi celles par lesquelles Peruzzi accompagne la reproduction très-ironique des propositions d'un employé du pape pour l'achèvement de Saint-Pierre; voici ces paroles :

« *Disegno di S. Pietro di Roma secondo le opinioni di M. Ant. della Valle computista del Palazzo.* »

Il reste toutefois à savoir si ce della Valle lui-même se prenait au sérieux ou non; le dessin de Peruzzi qui se rapporte à cette note était autrefois dans le portefeuille 8 (Jov., n° 8, le mentionne comme un travail de dilettante).

(1) Geschichte der Renaissance in Italien, 1877, p. 109.

Ein anderer Umstand, der dieser Ansicht Vorschub zu leisten scheint, liegt in der Schwierigkeit wo nicht Unmöglichkeit, für diesen Plan einen Aufriss herzustellen, der nicht in hohem Grade den Charakter des Gesuchten und Extravaganten an sich trüge. Die Schuld daran liegt in der gleichen Spannung der Vorhallen und des Mittelschiffs, und an der, in Beziehung zu diesem Schiffe, unverhältnissmässigen Breite der im ganzen Baue durchgeführten Pilasterordnung. Das Gebäude macht den Eindruck zweier in einander geschobener Kirchen und entbehrt eines bekrönenden Motivs.

Auf die mögliche Entstehungszeit dieser Arbeit müssen wir in Folge einer soeben erhaltenen Mittheilung noch einmal zurückkommen.

Zwei Dokumente auf die uns H. Müntz während des Druckes freundlichst aufmerksam machte, lassen die Anwesenheit des Frate zur Zeit da die Entwürfe für S. Peter entstanden, im Jahr 1505 etwa, dennoch als möglich, ja sogar als wahrscheinlich erscheinen.

Das erste Dokument hat Müntz im Archive von S. Peter gefunden (1). Es ist die Zusammenstellung dreier alter Rechnungen von Giuliano Leno, vermuthlich in chronologischer Ordnung. Da die zweite sich auf den Transport des 1506 aufgefundenen Laokoon bezieht, so ist die erste wohl älter. Sie betrifft ein Darlehen an Fra Giocondo, gegen welches er dem Papste seine Bücher als Pfand liess indem er 100(?) Dukaten für die Auslösung derselben versprach (1). Das zweite Dokument liefert die Geschichte der Erbauung des Schlosses Bury, zwei Stunden von Blois gelegen. Nach dem Inventare, welches die Wittwe des Erbauers, Florimond Robertet, im Jahre 1532 verfasste (2), fällt die Erbauung und Vollendung des Schlosses im Wesentlichen in die Jahre 1501 — 1504 (3). Als Architekten des Schlosses nennt die Wittwe Robertets einen *Italiener, welcher vortreffliche Meister, nachdem er nach Rom zurückgekehrt sei, vom heiligen Vater berufen, um die schönen Arbeiten am Vatikane fortzuführen,* ihnen aus Dankbarkeit seine Portrait-Statuette aus Bronze schickte. Aus den angeführten Stellen des begleitenden Briefes, und den Worten der Edelfrau geht hervor, dass dieser Meister nur eine fein gebildete Persönlichkeit sein konnte. Dies ist ein erster Grund, an Fra Giocondo zu denken; denn angenommen auch, es habe damals in

(1) Müntz, les Architectes de Saint-Pierre de Rome, article II. Gaz. des Beaux-Arts, 1879, p. 520, n 3.

(2) Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I^er^, dressé par sa veuve le 4^e^ jour d'août 1532, par Eug. Gresly. — Extrait du XXX^e^ volume des Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.

(3) S. 52 des angeführten Inventars. — Duplessis, les Robertet, p. 533, setzt den Ankauf von Bury und den Anfang wenigstens der Arbeiten um 1495 — nach der Rückkehr des italienischen Feldzugs.

Ce qui donne aussi une certaine valeur à cette opinion, c'est qu'il serait très-difficile, pour ne pas dire impossible, de créer pour le plan, dont nous parlons, une façade qui n'ait pas un caractère forcé ou même extravagant.

Cela tient à deux causes : la première est la largeur identique des portiques et de la nef centrale. La seconde est la largeur considérable que prend, à l'intérieur, l'ordre des pilastres par rapport à cette même nef centrale. Le monument produit l'impression de deux églises enveloppées l'une par l'autre sans motif central, dominant le tout.

Par suite d'une communication reçue pendant que ce volume était sous presse, nous sommes obligé de revenir sur la date de ce dessin.

Deux documents, sur lesquels M. Müntz a gracieusement attiré notre attention, nous permettent de considérer la présence du Frate à Rome, lors de l'étude définitive des plans pour Saint-Pierre en 1505, comme possible, sinon comme probable. M. Müntz a trouvé le premier document dans les archives de la fabrique de Saint-Pierre (1). Ce document se compose du résumé de trois vieux mémoires rédigés par Giuliano Leno et classés selon toute apparence par ordre chronologique. Le second de ces mémoires se rapportant au transport du Laocoon trouvé en 1506, on peut en conclure que le premier doit être d'une époque antérieure. Il y est question d'un prêt fait à Fra Giocondo, prêt en échange duquel Fra Giocondo laissait ses livres au pape, en promettant pour le recouvrement de ceux-ci la somme de 100 ducats (?).

Le second document nous est fourni par l'histoire de la construction du château de Bury à deux lieues de Blois.

D'après l'inventaire dressé en 1532 par la veuve du propriétaire, Florimond Robertet, qui avait fait ériger ce château (2), la construction et l'achèvement du monument doivent avoir eu lieu entre 1501 et 1504 (3). La veuve de Robertet mentionne comme architecte du château « *l'architecte italien... lequel excellent maistre depuis qu'il s'en est retourné à Rome trouver notre Sainct-Père le Pape qui le remanda pour continuer les beaux travaux du Vatican...* » Il leur envoya pour leur témoigner sa reconnaissance, son portrait sous forme de statuette en bronze. Plusieurs passages de la lettre qui accompagne cet envoi,

(1) Müntz : les Architectes de S.-Pierre de Rome, article II, Gaz. des Beaux-Arts, 1879, p. 520, n 3.

(2) Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I^er^, dressé par sa veuve le 4^e^ jour d'août 1532 par Eug. Gresly. — Extrait du XXX^e^ volume des Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.

(3) Page 52 de l'inventaire cité. — Duplessis (les Robertet, p. 533) reporte l'achat du domaine de Bury et le commencement des travaux vers 1495, après le retour de la campagne d'Italie.

Frankreich mehrere italienische Meister gegeben, deren Namen uns nicht überliefert worden, so konnte doch wohl nur dieser zur Theilnahme an den vatikanischen Bauten berufen werden. Auf den Abbildungen des Schlosses Bury, bei Ducerceau, erkennt man deutlich einen Portikus von 13 Bogen, dessen Styl nur an einen lombardo-venezianischen Architecten denken lässt. Da wir es ferner mit einem bedeutenden Meister zu thun haben, der also auf der Höhe seiner Zeit stand, so lässt sich auch nach seinem Styl das Datum des Werkes näher bestimmen, welches hier zwischen 1490 und 1505 gesetzt werden kann (1). Wenn wir nun Fra Giocondo im Juli 1504 noch in Paris an der Brücke von Notre-Dame als « *riscontrator della Pietra* », im Jahre 1506 aber im Dienste der Republik Venedig finden, so ist es sehr leicht möglich, dass die Berufung zur Theilnahme an den vatikanischen Arbeiten, für welche gerade dieser Zeitpunkt der wahrscheinlichste ist, sich auf den Frate bezog, sodass dieser im Jahre 1505, in Concurrenz mit G. da Sangallo, Bramante und vielleicht noch anderen, Pläne für S. Peter anfertigte. In diesem Jahre hätte nicht nur das Prinzip des vorliegenden Grundrisses nichts Befremdendes, es darf vielmehr hervorgehoben werden, dass in diesem selben Jahre 1505 eine der schönsten Kirchen der Renaissance, Santa Giustina in Padua, in ähnlichem Style begonnen wurde. Nun wird zwar ein Andrea Riccio als Architekt letzteren Tempels genannt; doch scheint hierüber noch nicht Alles ganz klar zu sein. Es gab damals nur zwei Kirchen, in welchen das Prinzip des Grundrisses von Fra Giocondo zur Anwendung kam nämlich in S. Sepolcro in Piacenza vollständig, und theilweise angefangen in S. Nicolò in Carpi (2).

Das bedeutendste Beispiel dieses Typus S. Giustina, entsteht gerade, in demselben Jahre in welchem der Grundriss nach demselben Typus für S. Peter verworfen wurde.

Sei es nun, dass der Zusammenhang dieser kleinen aber auserlesenen Gruppe von Kirchen mit dem Grundrisse des Fra Giocondo ein zufälliger ist oder nicht, so darf aus dem vorliegenden Grundrisse, selbst wenn er nur eine Carricatur Antonio's sein sollte, mit Sicherheit geschlossen werden, dass *diese* Anwen-

(1) Zuerst glaubt man, mit Ausnahme des Portikus den Bau eines französischen Meisters vor sich zu haben. Näher betrachtet sieht man, dass die Ordnung des Portikus überall am Erdgeschoss durchgeführt ist, und das Uebrige mit letzterem gleichzeitig war. In dem Verhältniss der Fenster, welche die Höhe der Pilaster und Steinkreuze haben, sowie in den Dachfenstern, musste sich wohl der Italiener der Landessitte fügen.

(2) Siehe über diese Gruppe das von uns, Seite 10 und 57 Gesagte.

ainsi que les propres paroles de la noble dame, montrent que le maître dont il est ici question ne pouvait être qu'un personnage de grande instruction. Ce fait serait une première raison pour penser à Fra Giocondo, et même en admettant qu'il y eût eu à ce moment-là, travaillant en France, plusieurs maîtres italiens dont les noms ne nous seraient pas parvenus, Fra Giocondo était le seul qui aurait pu être appelé à prendre part à la construction du Vatican. Dans les dessins de Ducerceau représentant le château de Bury, on reconnaît très-visiblement un portique de treize arcades, dont le style ne peut être que celui d'un maître lombardo-vénitien et dont la date, puisqu'il s'agit de l'œuvre d'un maître *considérable*, et au courant de tout, doit être fixée entre les années 1490 et 1505 (1). Comme nous rencontrons encore Fra Giocondo à Paris, au mois de juillet 1504, à titre de « *riscontrator della Pietra* » dans les travaux du pont de Notre-Dame, et que, d'autre part, nous le trouvons en 1506 au service de la république de Venise, il est fort probable que l'invitation de prendre part aux travaux du Vatican tombe précisément dans cet intervalle d'une année (1505) et se rapporte au Frate, qui se serait ainsi trouvé en concurrence avec G. da Sangallo, avec Bramante et peut-être avec d'autres maîtres encore.

A cette époque, non seulement, le principe du plan que nous avons sous les yeux n'aurait rien présenté d'extraordinaire, mais nous ferons observer encore que c'est aussi en 1505 que fut construite, dans le même style, une des plus belles églises de la Renaissance, Santa Giustina à Padoue. Il est vrai que l'architecture de cette église passe pour être l'œuvre d'Andrea Riccio, quoique ce fait ne soit pas bien établi. Il n'y avait alors que deux églises où fût appliqué le principe du plan de Fra Giocondo : San Sepolcro, à Plaisance, l'exemple le plus complet, et la partie postérieure de San Nicolò, à Carpi (2).

Comme exemple très-remarquable de ce type, nous avons précisément l'église de Santa Giustina, commencée l'année même où le même type de plan fut rejeté pour Saint-Pierre.

Que le rapport constaté par nous entre ce petit groupe d'églises et le plan de Fra Giocondo soit un simple hasard ou non, nous pouvons conclure de ce qui précède que, même en reconnaissant à ce plan le caractère d'une caricature faite par Antonio, il en ressortirait néanmoins le fait que ce fut Fra Giocondo

(1) Au premier abord, en faisant abstraction du portique, on se croit en présence de l'œuvre d'un maître français; mais, en regardant de plus près, on voit que l'ordre du portique se poursuit dans tout le rez-de-chaussée et que les autres parties de l'édifice sont de la même époque. Comme pour les lucarnes aussi, le maître italien a cependant dû se prêter aux exigences locales ainsi que pour les proportions des fenêtres, qui ont la même hauteur que les pilastres et dont le vide est divisé par des meneaux de pierre avec une double traverse.

(2) Voyez, pour ce groupe d'édifices, ce que nous avons dit, p. 10 et 57.

dung des Prinzips « *der rhythmischen Travée* » von Fra Giocondo für S. Peter vorgeschlagen wurde.

Wir fügen hinzu, dass es für einen Langhausbau kein schöneres Motiv geben kann.

Merkwürdiger Weise finden wir dies Prinzip nun aber auf die Bramantischen Elemente angepasst, in mehreren Grundrissen für S. Peter wieder, und zwar in solchen aus der Periode des Memoriale Antonio's, welches in der Zeit zwischen 1514 und Juli 1515 entstanden ist, gerade als der Frate, mit Raphael und Giuliano, sein letztes Lebensjahr dem Weiterbau der Peterskirche widmete. Obgleich nun Fra Giocondo mit Raphael gut zu stehen schien, das Memoriale aber gegen letzteren gerichtet ist, so dürften dennoch die zahlreichen Vorkuppeln, denen wir in mehreren Entwürfen Antonio's begegnen, und welche die *rhythmische Anordnung* der Travéen verschärft, vielleicht auf einen Einfluss des Frate zurückzuführen sein.

Aus dieser Vermuthung liesse sich namentlich die sonderbare Aehnlichkeit der Gruppirung die zwischen dem angeblichen Grundrisse Giocondo's und demjenigen besteht, den wir in der Nummer 80 beschreiben werden, am leichtesten erklären. Der gelehrte Mönch wäre somit auf den Plan den er schon vor dem Beginne des Baus vorgeschlagen abermals zurückgekommen; nur diesmal in der Gestalt und mit den Elementen, die inzwischen durch Bramante, zum Glück für das Gebäude, maassgebend geworden waren, und welche ausserdem noch ein dem vorliegenden Plane Giocondo's fehlendes Hauptkuppelmotiv enthielten.

Nr. 80.

Bl. 37. (Länge des Grundrisses aussen gemessen 1,095^{m}. Spannung der Kuppelarkaden : 0,062^{m}. — Perg. — Jov. 27.).

Im Langhause, 0,655^{m} vom Centrum der Kuppel, steht : *porte vecchie*, d. h. die Stelle der Thüren der alten Basilika. Auf der Rückseite steht *S. Pietro*, und zwei mal *pianta p. Santo Pietro*.

Wie die Maasse angeben, ist diese eine der grössten Zeichnungen, und zugleich einer der grössten für S. Peter entstandenen Entwürfe.

Wir haben in der vorhergehenden Nummer die Gründe angegeben, welche uns zur Vermuthung ver-

qui proposa pour Saint-Pierre ce mode d'application de « *travées rhythmiques*. »

Nous ajoutons qu'il ne pouvait y avoir de motif plus beau dès que l'on voulait franchement se décider pour le système de la longue nef.

Il y a un fait qui nous semble très-curieux. On retrouve le même principe appliqué aux éléments bramantesques dans plusieurs plans pour Saint-Pierre. Ces plans datent précisément de la période du *Memoriale* d'Antonio ; ils furent, par conséquent, exécutés entre 1514 et le mois de juillet 1515, alors que le Frate consacrait avec Raphaël et Giuliano da Sangallo la dernière année de sa vie à la continuation des travaux de Saint-Pierre.

Quoique le «*Memoriale*» semble hostile à Raphaël, et que Fra Giocondo ait, paraît-il, vécu en bons termes avec ce dernier, nous pourrions presque supposer que les nombreuses coupoles en forme de calottes qui recouvrent la nef et que nous rencontrons dans plusieurs projets d'Antonio, calottes qui sont toutes disposées de manière à accentuer l'ordonnance rhythmique des travées, sont peut-être dues à l'influence du Frate.

Cette hypothèse nous permettrait d'expliquer la curieuse ressemblance de groupement que nous remarquons entre le prétendu plan de Giocondo et celui qui sera analysé dans le n° 80. Le savant moine serait ainsi revenu encore à l'idée qu'il avait proposée avant la construction de l'église; seulement, cette fois-ci, il doit naturellement employer les éléments qui, heureusement pour l'édifice, avaient été mis en œuvre par Bramante, et qui comportaient aussi un motif de coupole centrale, motif dont le plan de Giocondo ne porte pas la moindre trace.

N° 80.

Pl. 37. (Longueur du plan mesurée à l'extérieur : 1^{m},095. — Écartement des arcades de la coupole : 0^{m},062. — Plan sur parchemin. — Jov. 27.)

Dans la grande nef, à 0^{m},655 du centre de la coupole, nous trouvons les mots : *porte vecchie*, qui désignent l'emplacement des portes de la basilique constantinienne. Au verso on lit : *S. Pietro* et *pianta p. Santo Pietro*, note qui est répétée deux fois. Les mesures nous indiquent un des plus grands dessins et l'un des plus grands projets qui aient été faits pour Saint-Pierre.

Dans le n° précédent, nous avons exposé les raisons qui nous portaient à dire que ce plan avait été conçu

anlassten, es möchte dieser Grundriss unter dem Einflusse Fra Giocondo's entstanden sein. Wir haben hier in der That die gleiche Anzahl Flachkuppeln wie in dem ihm zugeschriebenen Plane (Nr. 79).

Die Gestalt dieser Flachkuppeln, diejenige der Fassade und der Seiteneingänge weisen auf die Zeit des Memoriale Antonio's hin, welches, wie wir sehen werden, vor dem Tode Fra Giocondo's entstanden ist.

Die Art der Zeichnung selbst erinnert an manches von Antonio oder für ihn verfertigte Blatt. Der Autor der Bezeichnung « *Pianta di S^to Pietro* ist mir nicht bekannt; die Schrift erinnert etwas an die Francesco da Sangallo's. An dem rechten Kreuzarme ist die heller schraffirte Variante angebracht.

Kein Maass ist angegeben; da aber die Kuppel und die Arkaden die heutigen sind, so konnten die übrigen hiernach ermittelt werden. Vom Centrum der Kuppel bis zur Vorhalle aussen gemessen, beträgt die Länge 1292 1/2 Palmen. Es hätte somit dies Langhaus nicht nur dasjenige der alten Basilika bedeckt, sondern auch den ganzen davorliegenden Vorhof, sowie dessen Vorhalle mit der Loggia des Segens, und hätte noch 330 Palmen über die berühmte *alte* Freitreppe vor der Kirche hinausgereicht. Die *Gesammtlänge* der heutigen Kirche beträgt, aussen gemessen, blos etwa 958 Palmen!

Diese Architekten mussten sich alles erlaubt glauben, es wäre denn dass einige dieser Studien blos als theoretische Variationen über das Thema von S. Peter zu betrachten sind.

Wir wollen übrigens kein zu grosses Gewicht auf den von uns geschilderten Zusammenhang zwischen den Nummern 79 und 80 legen; man sehe in dieser Erklärung eine Art verzweifelten Versuchs zur Wahrheit zu gelangen oder andere darauf hinzuführen.

Berichtigung.

1) Beide eingeschriebenen Maasse müssen jedes um 4 Palmen verringert werden : also 1836 1/2 Palmen und 1637 1/2.

2) Am Chor und Kreuzschiff aussen hat der Stecher die kleinen rechteckigen Nischen zu tief gezeichnet; sie müssen selbstverständlich gleiche Tiefe mit den halbrunden haben.

* * *

Der einzige ausgeführte Theil, der, nach den bis jetzt bekannten Zeichnungen, dem Fra Giocondo zugeschrieben werden kann ist die auf Bl. 23, Fig. 1,

sous l'influence de Fra Giocondo. Nous y voyons, en effet, le même nombre de calottes que dans le plan du Frate (n° 79).

La forme de ces coupoles, l'ordonnance de la façade et des pourtours latéraux, trahissent l'époque du *Memoriale* d'Antonio, et nous verrons plus tard que ce rapport avait été écrit avant la mort de Fra Giocondo.

Il n'est pas jusqu'à la facture du dessin qui ne rappelle la manière d'Antonio ou les dessins exécutés pour lui. L'auteur de la note : « *Pianta di S^to Pietro* », ne nous est pas connu; l'écriture ressemble un peu à celle de Francesco da Sangallo. Pour l'extrémité du bras droit de la croix, nous trouvons une variante; c'est celle que nous avons reproduite avec des hachures claires. Il n'y a aucune indication de mesures, mais, la coupole et les arcades étant les mêmes que celles qui existent actuellement, nous avons pu en déduire les autres dimensions. La longueur de la nef, depuis le centre de la coupole jusqu'à l'extérieur du portique, mesure 1292 1/2 palmes. Cette longue nef couvrait donc, outre celle de la basilique constantinienne, tout l'atrium, ainsi que le portique et la loge de la Bénédiction, et s'étendait encore sur une longueur de 330 palmes au-delà de l'ancien escalier extérieur. La longueur totale de l'église actuelle, prise à l'extérieur, est d'environ 958 palmes seulement!

Nous voyons d'après cela que les architectes de cette époque devaient se croire tout permis; ou bien quelques-unes des études dont nous parlons ne sont que des variantes théoriques du plan typique de Saint-Pierre.

Nous ne voulons pas, du reste, attacher une importance exagérée à la concordance des n^os 79 et 80, et, dans les lignes qui précèdent, nous avons simplement cherché à nous rapprocher de la vérité en facilitant peut-être à d'autres la marche à suivre.

Erratum.

1° Les deux mesures inscrites doivent être diminuées chacune de 4 palmes, ce qui fait 1836 1/2 palmes et 1637 1/2.

2° Le graveur a donné trop de profondeur aux petites niches extérieures carrées du chœur et du transept; elles doivent avoir naturellement la même profondeur que les niches demi-circulaires.

* * *

La seule partie qui, d'après les dessins connus jusqu'ici, puisse être attribuée à Fra Giocondo est la niche que nous avons décrite et que reproduit la pl. 23,

abgebildete schon besprochene Nische, welche Antonio mit den Worten *fra gochõdo* oder *giochõdo* bezeichnet hat. Auf Bl. 45 haben wir diese Nische oder Kapellenapsis mit F C bezeichnet.

Auf Bl. 52, Fig. 1, hat sie Heemskerk rechts zwischen *a* und *b* abgebildet. Auch hier sieht man, dass sie ein *Anbau* war und nicht im Verbande mit dem *aussen* anstossenden Pfeiler aufgeführt wurde. Das baldige Aufgeben derselben, beweist mehr als das auf der Nische wachsende Unkraut, der Umstand, dass Raphael das höher liegende Gebälk auch am äusseren Pfeiler über der Nische herumführte, da sonst durch die Nische Giocondo's nicht nur dieser Pfeiler vom Innern getrennt, sondern auch dessen Gebälk zum Theil verdeckt worden wäre.

STUDIEN AUS UNBESTIMMTER ZEIT

Nr. 81.

Bl. 40, Fig. 1 und 3. (Höhe der Fassade an der Seite gemessen : 0,50^{m}. — Vas. X, p. 27. — F.).

Grosse Zeichnung von unbekannter Hand. Fassade welche von der Bezeichnung Antonio da Sangallo's begleitet wird : *Faccia dello Emicichlo tondo di S^{to} Pietro*. Wörtlich : Fassade des runden Halbkreises von S. Peter. Worte welche nicht auf den Gegenstand passen. Wegen der anderen Schrift : *Modani di più cose*, d. h. verschiedene Details, möchte man annehmen es beziehen sich diese Angaben auf nicht mehr vorhandene Theile.

In Fig. 1 geben wir die ganze Zeichnung in Verkleinerung, in Fig. 3, die Details in Original-Grösse wieder.

Wir machen dabei auf das in der Renaissance so seltene Vorkommen von Eck-Triglyphen aufmerksam.

Weder Maassstab noch Maasse sind angegeben. Wir haben den Versuch gemacht sie zu ergänzen.

Von der Notiz Antonio's und der Vermuthung ausgehend, die hier gebrauchte dorische Ordnung sei diejenige, welche Peruzzi aussen am provisorischen Chore vollendet haben soll, suchten wir die Höhe des Gebälks nach der von Peruzzi gemachten Aufnahme jenes Chorgebälks (siehe Nr. 153), zu bestimmen. Da jedoch das Gesims an letzterem unvollendet blieb, so haben wir seine Höhe nach dem Verhältniss des dorischen Gesimses von Bramante im Cortile di Belvedere ergänzt, und so eine Gebälkhöhe von 25 Palmen erlangt. Von dieser Grundlage ausgehend, haben wir mittelst des Reduktions-Zirkels die übrigen

fig. 1. Antonio l'indique par les mots : *gochõdo* ou *giochõdo*. Dans la planche 45, nous avons désigné cette niche ou chapelle en forme d'abside par les lettres F. C.

Heemskerk (pl. 52, fig. 1) l'a dessinée à droite entre *a* et *b*. Nous voyons encore ici qu'elle n'était qu'une *annexe* qui ne faisait pas partie du *pilier extérieur*. Cette abside fut, du reste, promptement abandonnée. C'est ce que prouvent la végétation qui la recouvre et surtout l'entablement supérieur que Raphaël lui-même continua au-dessus de la niche sur le pilier, car, si on avait songé à achever cette niche, cette partie du pilier se serait trouvée séparée de l'intérieur et l'entablement du pilier aurait été en partie recouvert par cette même niche.

ÉTUDES DE DATE INCERTAINE.

N° 81.

Pl. 40, fig. 1 et 3 (hauteur de la façade mesurée de côté 0^{m},50. — Vas. X, p. 27. — F.).

Grand dessin d'une main inconnue. Façade accompagnée d'une désignation d'Antonio : *Faccia dello Emicichlo tondo di S^{to} Pietro* (Façade de l'hémicycle circulaire (*sic*) de Saint-Pierre). Ces mots ne se rapportent pas au sujet du dessin. Quant à l'inscription : *Modani di più cose* (différents détails), elle pourrait nous faire supposer que toutes ces indications concernaient certaines parties du dessin qui n'existent plus.

Dans la fig. 1 nous donnons le dessin en entier, sur une plus petite échelle, et la fig. 3 reproduit les détails dans la grandeur originale. Nous attirons ici l'attention sur les triglyphes d'angle qui sont si peu fréquents à l'époque de la Renaissance.

Ne trouvant l'indication d'aucune mesure et d'aucune échelle, nous avons essayé de suppléer à ce qui manquait.

Nous avons pris pour point de départ la note d'Antonio, en supposant, d'après elle (ce qui n'a rien d'impossible), que l'ordre dorique employé ici était l'ordre de l'extérieur du chœur provisoire, achevé, dit-on, par Peruzzi, et nous avons cherché à déterminer la hauteur de l'entablement par le relevé de Peruzzi (voir n° 153). Comme la corniche de cet entablement était restée inachevée, nous en avons rétabli la hauteur d'après les proportions de l'ordre dorique, tel que Bramante l'appliqua au *cortile di Belvedere,* ce qui nous a donné une hauteur d'entablement de 25 palmes. C'est de cette base que nous nous sommes servi pour calcu-

auf unserer Tafel angegebenen Maasse erlangt. Dieses Blatt ist jedoch eines der ersten die wir herstellten, und zwar längere Zeit vor der Herausgabe dieses Werkes. Obgleich zwei der so erhaltenen Hauptmaasse denjenigen der Studie C' (Bl. 7) beinahe identisch sind, hätten wir vielleicht besser gethan, einen Durchmesser von 12 Palmen, wie er jetzt vorhanden, und am Aeusseren des provisorischen Chores laut verschiedener Aufnahmen (z. B. Bl. 38, Fig. 2) bestand, zum Ausgangspunkt zu nehmen.

Durch letzteres Verfahren erhalten wir eine grössere Anzahl von Maassen die in den vorgeschrittenen Entwürfen wiederkehren; wir geben sie in der zweiten Colonne an:

	I	II
Totale Höhe der Ordnung. . .	168	181,4 pal.
Gebälk. (In den Nrn. 96, 144, 148 = 27)	25	27 »
Durchmesser der Säulen (jetzt 12)	11 1/9	12 »
Entfernung zwischen der Haupt- und Nebenaxe, jetzt 165 1/2	153	162 »
(In der Studie C = 152 3/4).		

Für den auf der Rückseite befindlichen Grundriss erhalten wir folgende Masse:

Spannung des Mittelschiffes (jetzt 103. In den N. 58, 62 = 101)	101	103 »
Seitenarkaden (Studie C = 57 1/2, jetzt 60)	56	60 »

Siehe Nr. 81 *a*.

Nr. 81 *a*.

Bl. 40, Fig. 2. Rückseite von Nr. 80.

Grundrissfragment; es zeigt Theile des Mittel- und Seitenschiffs von S. Peter. Die Erweiterung des ersteren Schiffs ist entweder ein Mittelmotiv im Langhause, nach Art der Nrn. 55, 58, 59 (Bl. 20, Fig. 6, 5, 2) oder die dem Eingange zunächst gelegene Vorkuppel eines Langhauses, wie wir deren mehrere aus der Zeit des *Memoriale* sehen werden (Nrn. 80, 104, 109, 113, 157).

Die Pilasterbreite ist genau dieselbe wie auf der vorhergehenden Fassade, so dass der Zusammenhang beider Figuren nicht wohl zu bezweifeln ist.

Erwägen wir die Analogien zwischen dieser Zeichnung und mancher Studie für S. Peter, so dürften

ler, au moyen du compas de réduction, les autres mesures de notre planche. Cette planche, exécutée longtemps avant la publication de notre ouvrage, est une des premières que nous ayons gravées. Quoique deux des mesures principales obtenues de cette façon se trouvent à peu près semblables à celles de l'étude C (pl. 7), nous aurions peut-être mieux fait de prendre comme module un diamètre de 12 palmes pour les demi-colonnes, comme on l'a fait pour les dimensions actuelles ou pour l'extérieur du chœur provisoire, ainsi que cela ressort de plusieurs relevés (par exemple pl. 38, fig. 2).

Par ce dernier procédé, nous obtenons un certain nombre de cotes que nous retrouvons dans d'autres projets plus avancés; nous les donnons dans la seconde colonne:

	I	II
Hauteur totale de l'ordre . . .	168	181,4 pal.
Entablement (dans les n^{os} 96, 144, 148 = 27)	25	27 »
Diamètre des colonnes, actuellement 12).	11 1/9	12 »
Distance entre le grand axe et l'axe latéral (actuel. 165 1/2)	153	162 »
(Dans l'étude C = 152 3/4.)		

Pour le plan qui se trouve au revers, nous avons les mesures suivantes:

Largeur de la nef du milieu.	101	103 »
(actuellement 103. Dans les n^{os} 58, 62 = 101) Arcades latérales . .	56	60 »
(Dans l'étude C = 57 1/2, actuellement 60.)		

Voir n° 81 *a*.

N° 81 *a*.

Pl. 40, fig. 2. Verso du n° 80.

Fragment de plan. On y voit quelques parties de la grande nef et des nefs latérales de Saint-Pierre.

L'élargissement de la nef en forme soit le motif du milieu dans le genre des n^{os} 55, 58, 59 (pl. 20, fig. 6, 5, 2), soit le motif de celles des coupoles antérieures d'une grande nef qui se trouve la plus rapprochée de l'entrée, comme nous en verrons plusieurs datant de l'époque du *Memoriale* (n^{os} 80, 104, 109, 113, 157).

La largeur des pilastres est exactement la même que dans la façade précédente, ce qui nous fait supposer une corrélation entre ces deux dessins. Après avoir étudié de près toutes les analogies qui existent entre le dessin dont nous nous occupons et nombre d'études

wir uns der Wahrheit am meisten nähern, wenn wir in dem vorliegenden Blatte die Arbeit eines Unterarchitekten des Bramante'schen Bureau's sehen wollen, möglicher Weise aus der Zeit der Gruppe IX.

VON DER ART BRAMANTE'S ZU ZEICHNEN.

Nr. 82.

Bl. 55, Fig. 1.

Eigenhändige Studie Bramante's für den Tempietto von S. Pietro in Montorio.

Als wir dies Blatt verfertigen liessen, war uns mit Ausnahme von Grundrissstudien keine einzige autentische Zeichnung Bramante's bekannt. Es schien uns daher wünschenswerth wenigstens diejenige welche am meisten Anspruch auf Aechtheit hatte, als Anhaltspunkt mitzutheilen. Das Blatt war früher ohne alle Bezeichnung unter den « Unbekannten », jetzt befindet es sich in der *Cartella grande*.

Auf den ersten Blick erkennt man eine Studie für Bramante's Tempietto in S. Pietro in Montorio. Die Anordnung der Thüre ist vielleicht das charakteristischste Merkmal. Das Fehlen des Piedestals, das Vorhandensein der Pfosten im Geländer, sowie die Capitelle am Tambur, sind Zeichen, dass wir eine Studie *für das Monument, und keine spätere Zeichnung vor uns haben.* Siehe S. 67.

Die Bewunderung, welche der Tempietto sofort erregte, die Art zu zeichnen welche den Charakter der ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts trägt, verbietet an eine Studie *nach dem Monumente* zu denken, in welchen die Varianten etwa vorgeschlagene Verbesserungen des Copisten wären. *Die Autorschaft Bramante's ist somit ausser Zweifel.* Da dies Blatt schon im Jahr 1500 entstand, so ist es die älteste der bis jetzt bekannten Zeichnungen des damals schon sechs und fünfzig jährigen Bramante.

Im Originale sind die weiss aufgesetzten Lichter stärker als in unserer Reproduktion. Die Hülfslinien der Perspektive sind wie in Bl. 21 bloss eingeritzt.

Seitdem wir Fig. 19 im Text als eigenhändige Studie Bramante's kennen gelernt haben, konnten wir auch

pour Saint-Pierre, nous croyons nous rapprocher sensiblement de la vérité en admettant que la feuille placée en ce moment sous nos yeux est le travail d'un des architectes employés au bureau de Bramante, et qu'elle peut même appartenir à l'époque du groupe IX.

DE LA MANIÈRE DONT BRAMANTE DESSINAIT.

N° 82.

Pl. 55, fig. 1.

Dessin de la main de Bramante pour le Tempietto de Saint-Pierre in Montorio.

Lorsque nous avons fait tirer cette planche, nous ne connaissions, à part quelques études de plans, aucun dessin authentique de Bramante. Il nous paraissait intéressant de reproduire ici, pour fournir un point de comparaison, le spécimen, qui pouvait être considéré avec le plus de droit comme l'œuvre du maître.

Nous avions trouvé cette feuille parmi « les dessins inconnus. » Elle se trouve actuellement dans la « *cartella grande* ».

Au premier coup d'œil, on y reconnaît une étude pour le Tempietto de Bramante à Saint-Pierre in Montorio. La disposition de la porte est peut-être la partie la plus caractéristique, celle qui permet le mieux de fixer la destination du dessin. Le manque de piédestaux et la présence de dés dans la balustrade, ainsi que les chapiteaux des pilastres du tambour, prouvent que nous avons là une étude faite pour le monument et non un dessin postérieur à la construction de l'édifice. Voyez p. 67.

L'admiration qu'éveilla sur-le-champ le Tempietto, et la facture du dessin qui présente tous les caractères des premières années du XVIe siècle, ne nous permettent pas de penser à une étude exécutée après coup, dans laquelle les variantes seraient des corrections proposées par le copiste.

L'authenticité du dessin nous semble hors de doute; c'est une œuvre incontestable de Bramante.

Cette feuille, qui remonte à 1500, représente, par conséquent, le plus ancien des dessins jusqu'ici connus de Bramante, alors âgé de cinquante-six ans environ.

Les lumières obtenues par des rehauts de blanc sont plus accentuées dans l'original que dans notre reproduction. Les lignes auxiliaires de la perspective sont, comme dans la pl. 21, simplement marquées en creux dans le papier.

Depuis que nous avons vu l'original de la fig. 19 (du texte) et reconnu en elle une étude originale de

für die Nummern 1—6, 14, 29, 47 *a*, 53, 57 und 83 durch Analogie dieselbe Vaterschaft feststellen. Anfänglich könnte man wohl glauben Arbeiten verschiedenener Künstler vor Augen zu haben; aber abgesehen von der mit dem Alter zunehmenden Handgicht des Meisters von der Vasari berichtet, findet man bei genauerem Bekanntwerden mit diesen Studien manche Analogie im Druck der Feder, und selbst in der Behandlungsweise. Zu letzterer gehört, in den Intercolumnien, das Abheben der Säulen oder Pilaster vom Hintergrunde mittelst einer oft geringen Anzahl horizontaler oder mit dem Architrav paralleler Schraffirungen, die nach unten schwächer und von einander abstehender werden. Siehe z. B. Bl. 20, Fig. 3, Bl. 18, Fig. 6, Bl. 25, Fig. 3, das Gewölbe, endlich die Portikus-Inseite des eben beschriebenen Tempietto.

Andere Künstler, wie z. B. Raphael und Antonio da Sangallo, brauchen eher an solchen Stellen schräge Schraffirungen, oft mit senkrechten gekreuzt.

In Folge dieser Beobachtungen haben sich mehrere kleine Skizzen in den Uffizien, meistens mit Sepia schattirt, die wir früher für Werke Peruzzi's oder anderer ansahen, auch als Arbeiten Bramante's erwiesen. Sie stellen den engeren Zusammenhang zwischen den späteren mit mehr zitternder Hand gezeichneten Skizzen, und der Studie für den Tempietto her. Zu diesen vermittelnden Skizzen gehört die folgende Nummer.

Nr. 83.

Bl. 18, Fig. 4. (Original-Gr. — K F. — In der Mappe 21.)

Diese Nummer gehört zu der eben erwähnten Zahl von Skizzen die wir früher für Werke Peruzzi's hielten, und die sich als Zeichnungen Bramante's herausstellten. So haben sich die drei Skizzen, Fig. 4, 5 und 6, die wir auf Bl. 18 als von der Hand Baldassarre's mittheilten, um wo möglich zur Bestimmung des Autors der Fig. 2 beizutragen, sich schliesslich von derselben Hand wie letztere erwiesen, also von der Bramante's, wobei wir abermals an sein Gichtleiden als Erklärung erinnern müssen.

Bramante, il nous a été possible d'établir par analogie la même paternité aux nos 1-6, 14, 29, 47 *a*, 53, 57, 83. On serait tenté, au premier abord, de croire que ces dessins sont dus à des artistes différents; mais, tout en faisant abstraction de la goutte qui tourmentait Bramante et qui augmentait avec l'âge, comme nous l'apprend Vasari, on trouve beaucoup de ressemblance entre ces différentes études, dès qu'on les observe attentivement, notamment dans les traits de plume et même dans le procédé. Ainsi nous remarquons que le dessinateur détache les colonnes ou les pilastres du fond des entre-colonnements au moyen de hachures horizontales ou parallèles à l'architrave; ces hachures vont en se dégradant et en s'espaçant de plus en plus du haut en bas. Voyez pl. 20, fig. 3; — pl. 18, fig. 6; — pl. 25, fig. 3, la voûte, enfin l'intérieur du portique du Tempietto dont nous venons de parler.

D'autres artistes, par exemple Raphaël et Antonio da Sangallo, procèdent, dans le même cas, par des hachures obliques se croisant avec des hachures souvent verticales.

Ces observations nous ont amené à constater la main de Bramante dans un certain nombre de petites esquisses, en général à la sépia, conservées aux Uffizi. Nous les avions attribuées auparavant à Peruzzi. Elles servent de trait d'union entre les dessins les plus récents, où l'on voit que la main du maître tremblait déjà, et l'étude pour le Tempietto. Le numéro suivant appartient à cette série intermédiaire.

N° 83.

Pl. 18, fig. 4 (gr. de l'original — KF. — Dans le portefeuille 21).

Ce numéro fait partie des esquisses que nous croyions, il n'y a pas longtemps encore, être de Peruzzi et qui sont de Bramante. Les figures 4, 5 et 6, que nous ajoutions sur la pl. 18 comme dessinées par Peruzzi, afin de permettre à chacun de juger si la figure 2, que nous revendiquions instinctivement pour Bramante, ne serait pas également de Peruzzi, se trouvent donc effectivement être de la même main; seulement, au lieu d'être l'œuvre de Peruzzi, c'est à Bramante qu'elles sont dues. Nous rappelons une fois de plus que ces inégalités doivent être attribuées à la goutte dont Bramante souffrait aux mains, et qui le tourmentait tantôt plus, tantôt moins.

Die Handschrift Bramante's.

Mit der Ermittelung einer echten eigenhändigen Handschrift Bramante's sind wir nicht so glücklich gewesen als es bei den Zeichnungen der Fall war. Wir sind bis jetzt auf die Spur eines einzigen echten Dokuments gekommen; der Bericht Bramante's, den wir Bl. 54, Fig. 1, abbilden; und von diesem wurde das Original vor dem 15. Juni des Jahres 1810 aus dem Staatsarchiv in Mailand entwendet! Kurz vorher hatte der Professor Francesconi, Bibliothekar der Universität in Padua, ein Facsimile, *col metodo litografico* (sic), machen lassen, welches nach der Versicherung der Archiv-Verwaltung identisch mit unserer Fig. 1, Bl. 54, ist.

Nr. 84.

Bl. 54, Fig. 1. (Siehe die vorhergehenden Zeilen.)

Die Unterschrift « *Bramante mano propia* (sic) *ho sotto scritto* scheint von einer anderen Hand zu sein als der Brief, und ist daher nur sie als von Bramante herrührend zu betrachten. In einer alten Copie, auf dem Archivio Melzi befindlich, ist der Bericht noch von mehreren anderen : *Cristoforo di Gaudino* (?) — *Stefano de bosgadeto* (?) *burato* — *Xpofor* (*Cristoforo?*) *danliona? duc. Ingegnere bombardero et uffitiale* mit unterschrieben.

Siehe Nr. 85.

Nr. 85.

Bl. 54, Fig. 2.

Facsimile desselben Berichts, welches Pungileoni, der Biograph Bramante's, dem Marchese Antaldo Antaldi in Pesaro schickte; wahrscheinlich nach dem Fac-simile Francesconi's verfertigt.

Herr Charavay hatte die Gefälligkeit uns den Brief Pungileoni's sowie das Facsimile, nach welchem die Fig. 1 gemacht worden, zu schenken; er hatte die Unterschrift Bramante's veröffentlicht mit der irrthümlichen Angabe sie befände sich auf der Accademia di S. Luca in Rom (1).

Ein Anfang dieses Berichts, offenbar eine Copie des letzteren und zwar von unverständiger Hand, sahen wir auf der Bibliothek Corsini in Rom. Es

(1) Charavay, l'Amateur d'autographes. Paris, 1er janvier 1864. H. Charavay hatte sich durch die zwei Zeilen Pungileoni's, die er nicht ganz gelesen hatte, zur Meinung irre leiten lassen, das Original befinde sich auf der Accademia di S. Luca in Rom, wo H. Pini und ich umsonst darnach forschen liessen.

L'Écriture de Bramante.

Nos recherches pour retrouver l'écriture authentique de Bramante n'ont pas obtenu le même succès que nos recherches relatives à ses dessins. Jusqu'ici, nous n'avons découvert qu'un seul document certain, et encore la pièce originale a-t-elle été dérobée aux archives d'État de Milan avant le 15 juin 1810. Peu de temps auparavant, par bonheur, le professeur Francesconi, bibliothécaire de l'Université de Padoue, en avait fait faire un fac-similé « col metodo litografico (*sic*), » et ce fac-similé, à ce que nous assure l'administration des archives, est identique à notre fig. 1 pl. 54.

N° 84.

Pl. 54, fig. 1 (Voyez les lignes précédentes).

La signature « *Bramante mano propia* (sic) *ho sotto scritto* » est d'une autre main que le reste de la lettre, et doit, par conséquent, être seule de Bramante. A l'*archivio Melzi* nous avons vu une ancienne copie de cette lettre, dans laquelle plusieurs autres personnages avaient fait suivre de leur propre signature la signature de Bramante; on y lit les noms suivants : *Cristoforo di Gaudino* (?) *Stefano de bosgadeto* (?) — *burato*, — *Xpofor*. (*Cristoforo?*) *danliona? duc. Ingegnere bombardero et uffitiale.*

Voyez n° 85.

N° 85.

Pl. 54, fig. 2.

Fac-similé du rapport précédent, que Pungileoni, le biographe de Bramante, envoya au marquis Antaldo Antaldi à Pesaro. Ce *rapport* fut probablement fait aussi d'après la copie publiée par Francesconi.

M. Charavay a eu la complaisance de nous donner la lettre de Pungileoni ainsi que le fac-similé qui nous a servi pour la fig. 1. M. Charavay avait publié la signature de Bramante en indiquant à tort qu'elle se trouvait à l'Académie de Saint-Luc à Rome (1).

Les trois premières lignes du rapport dont nous parlons existent à la Bibliothèque Corsini, à Rome, et sont manifestement dues à un copiste peu intelligent.

(1) L'Amateur d'autographes. Paris, 1er janvier 1864. M. Charavay s'était laissé induire en erreur par les deux lignes de Pungileoni qui suivent et qu'il n'avait pas lues en entier. Sur l'indication de M. Charavay, M. Pini et moi fîmes faire des recherches à l'Académie de S. Luc; elles furent naturellement vaines.

wurde in einer italienischen Zeitschrift als Autograph Bramante's veröffentlicht.

Nr. 86.

Bl. 54, Fig. 3.

Monsignore Angelini in Rom besass in seiner Sammlung zwei Quittungen die wir 1868 bei ihm sahen. Im Januar 1869 hatte er die Güte, uns eine derselben nach Florenz zu schicken und uns zu gestatten sie zu veröffentlichen, jedoch mit der Bedingung, hinzuzufügen, dass ihm Zweifel über die Echtheit derselben ausgesprochen worden seien. Bei dieser Gelegenheit sahen die Herren Pini und Milanesi das Original und hielten es für echt. Herr Pini, dem wir gestatteten es zu photographiren, hat es in seiner « *Scrittura di artisti italiani* » mitgetheilt, jedoch versäumt den oben erwähnten Zweifel anzugeben. Der Umstand allein, dass der monatliche Gehalt Bramante's als Architekt von S. Peter zu 10 Dukaten, und zwar im Jahre 1512! angegeben, ist sehr bedenklich. Seitdem sahen wir in einer berühmten französischen Sammlung einige Dokumente aus derselben Fabrik und zweifeln daher keinen Augenblick an der Fälschung des Dokuments.

Ein gleiches dürfte bei den Autographen, welche H. Professor Hermann Grimm mittheilt (1), der Fall sein, da sie sich unter anderen unechten Papieren befanden, die Major Kühlen in Rom besass. Nach dem Inhalte zu urtheilen stammen sie von derselben Fälscherhand wie die Quittungen bei Mgr. Angelini. Professor Grimm hat uns seitdem gesagt, dass er selber nicht mehr an die Echtheit der Schriftstücke glauben kann.

(1) Ueber Künstler und Kunstwerke. Berlin, 1867, II, p. 165.

Elles ont été publiées comme un autographe de Bramante dans un recueil italien d'autographes, dont le nom nous échappe.

N° 86.

Pl. 54, fig. 3.

M^gr Angelini, à Rome, possède deux quittances de Bramante que nous avons vues chez lui en 1868. En 1869, il eut la bonté de nous envoyer l'une d'elles à Florence, où nous faisions photographier plusieurs dessins aux Uffizi. Il nous permit de la publier, à la condition de mentionner qu'on lui avait exprimé des doutes sur l'authenticité des deux pièces. MM. Milanesi et Pini virent alors la quittance en question et inclinèrent à la croire originale. M. Pini, avec notre autorisation, la publia dans sa « Scrittura di artisti italiani, » en négligeant d'y ajouter la restriction si prudente demandée par M^gr Angelini. Le traitement de Bramante, comme architecte de Saint-Pierre, n'y est porté qu'à dix ducats par mois, et cela en 1512! Ce détail est singulièrement louche. Depuis, nous avons vu, dans une célèbre collection française, des documents qui sont évidemment de la *même fabrique*. Nous ne doutons donc pas que la pièce en question soit fausse.

Il en est probablement de même de trois prétendus autographes de Bramante que M. Hermann Grimm a publiés (1) pour les avoir vus parmi les papiers du major Kühlen, à Rome. D'après la teneur de ces pièces, il ne serait pas étonnant qu'elles fussent l'œuvre du même faussaire que les deux quittances de M^gr Angelini. Tout récemment, d'ailleurs, M. Grimm nous a averti qu'il ne pouvait plus avoir foi dans l'authenticité des autres documents du major Kühlen qu'il avait publiés.

(1) Ueber Künstler und Kunstwerke. Berlin, 1867, II, p. 165.

UEBERGANGSPHASE.

(1. November 1513 bis 11. März 1514.)

Am 11. März 1514 schloss Bramante, der Schöpfer der Peterskirche, im Alter von siebenzig Jahren, die Augen. Sei es Alterschwäche, oder eine plötzlich eingetretene Krankheit, schon gegen Ende des Jahres 1513 erforderte der Zustand seiner Gesundheit den Beistand eines zweiten Architekten.

Am 1. November 1513 wurde hierzu der achtundsiebenzigjährige (1) Fra Giocondo ernannt, und zwei Monate später wurde ihm sogar eine neue Beihülfe in der Person des Giuliano da Sangallo gegeben. Die Anstellung Giuliano's erfolgte am 1. Januar 1514, und hatte dieser Meister selbst in diesem Jahre das Alter von siebzig erreicht (2).

Wir stimmen ganz mit H. Jovanovits (3) in der Ansicht überein, es seien diese beiden Ernennungen nicht als ein Zeichen der Ungunst gegen Bramante zu betrachten. Das Hinweisen auf die Empfehlung des sterbenden Meisters im Ernennungs-Breve Raphaels schliessen eine solche Annahme aus. Dass zur Ernennung eines Oberarchitekten der Peterskirche erst nach dem Tode Bramante's geschritten wurde, lässt sogar die damals gehegte Hoffnung einer Genesung des Meisters nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen, eine Voraussetzung welche durch die Anstellung zweier Künstler, die beide älter als der zu ersetzende waren, eine Bestätigung erhält.

Bis jetzt wusste man nicht, dass die Ernennung Fra Giocondo's derjenigen des Giuliano um zwei Monate vorausgieng. Es lag dies an der Unkenntniss der genauen Todeszeit des Frate. Fea, der zuerst hierüber einiges angab, war durch Abschriften der Rechnungen der Bauverwaltung irre geleitet worden. Diese führen (4) unter dem Datum des 27. März 1518 das Guthaben Giocondo's von 500 Dukaten für 20 Monate Gehalt an, ohne den Tag zu erwähnen an welchem diese zwanzig Monate abgelaufen waren. Hieraus war man berechtigt anzunehmen, es sei Fra Giocondo 1518 noch am Leben gewesen, eine Annahme die erst durch den Cav. Cicogna berichtigt wurde (5); er sagt uns, dass Michiel am 1. September

(1) Siehe p. 276, n. 1.

(2) Nach Promis müsste das Geburtsjahr Giuliano's 1433 statt 1443 sein; dies beruht aber auf einem von ihm irrthümlich angegebenen Datum der Vertheidigung durch Giuliano der « *Castellina del Chianti* ». Letzteres geschah 1478 und nicht 1452.

(3) Forschungen, S. 52.

(4) Bibl. Chigi, Mss. H. 11, 22, p. 26 v.

(5) Memorie dell' I. R. Istituto Veneto. IX, 1860-61. Intorno a. Marcantonio Michiel, p. 395, und Nota 2.

ÉPOQUE DE TRANSITION

(1er novembre 1513 — 4 mars 1514)

Le 11 mars 1514, Bramante, le créateur de l'église de Saint-Pierre, mourut âgé de soixante-dix ans.

Dès la fin de 1513, sa santé nécessita, soit par suite d'un état de faiblesse générale, soit à cause d'une maladie subite, l'adjonction d'un second architecte.

Le 1er novembre 1513, on choisit à cet effet Fra Giocondo, plus âgé lui-même que Bramante, puisqu'il comptait alors soixante-dix-huit ans (1). Au bout de deux mois, il fallut nommer un troisième maître, Giuliano da Sangallo, dont l'entrée en fonctions date du 1er janvier 1514, et qui, de son côté, avait atteint l'âge de soixante-dix ans (2).

Nous sommes tout à fait d'accord avec M. Jovanovits (3) quand il dit que ces deux nominations n'impliquaient aucune idée de malveillance à l'égard de Bramante. La citation de la recommandation du maître mourant en faveur de Raphaël, citation faite dans le bref qui donne le Sanzio pour successeur à Bramante, exclut d'une façon absolue une pareille hypothèse.

De ce qu'il ne fut procédé à la nomination d'un architecte en chef de Saint-Pierre qu'après la mort de Bramante, nous pouvons conclure que l'on n'abandonnait pas l'espoir de le voir se rétablir. Cette supposition semble confirmée par le choix des deux maîtres qu'on lui adjoignit : l'un et l'autre étaient plus âgés que lui.

Jusqu'à présent on ignorait que la nomination de Fra Giocondo eût précédé de deux mois celle de Giuliano. C'est que l'on ne connaissait pas l'époque exacte de la mort du Frate. Fea qui, le premier, essaya de la préciser, fut induit en erreur par les copies des comptes de la fabrique qui, à la date du 27 mars 1518 (4), mentionnent 500 ducats comme dus à Fra Giocondo pour son salaire de vingt mois; mais l'indication du jour où finissaient ces vingt mois était restée en blanc. On était donc autorisé à croire que Fra Giocondo vivait encore en 1518. Cette supposition fut détruite par le cav. Cicogna (5). Il nous apprend que M. A. Michiel, le 1er septembre 1515, parle de la mort du savant moine, tandis que Sanuto en fait

(1) Voyez, page 276, n. 1.

(2) D'après Promis, il faudrait reculer de dix ans l'année de la naissance de Giuliano et la reporter de 1443 à 1433. Son hypothèse repose sur la date erronée de 1452 qu'il prenait pour celle de la défense, par Giuliano, de la « Castellina del Chianti ». Ce fait d'armes eut lieu en 1478.

(3) Forschungen, p. 52.

(4) Bibl. Chigi. Mss. H. II, 22, p. 26 v.

(5) Memorie dell' I. R. Istituto Veneto. IX, 1860-61 : Intorno a Marcantonio Michiel, p. 395 et note 2.

1515 den Tod Fra Giocondo's anzeigt, während Sanuto denselben schon am 5. Juli 1515 erwähnte.

Dank einer persönlichen Mittheilung, die der ausgezeichnete Kenner und Gelehrte, H. Piot, die Güte hatte mir im Frühjahr 1879 zu machen, sind wir in der Lage, zum ersten Male das genaue Datum des Todes von Fra Giocondo anzugeben. *Er verschied achtzigjährig am* 1. *Juli* 1515 (1). Da nun Giocondo seinen Gehalt während zwanzig Monaten bezog, erfolgte seine Ernennung am 1. November 1513.

Das Datum der Anstellung Giuliano da Sangallo's geht aus denselben Baurechnungen hervor. Es werden ihm « 450 *Dukaten für seinen Gehalt von achtzehn Monaten, welche am* 1. *Januar* 1514 *anfangen, und am* 1. *Juli* 1515 *endigen* (2) », ausgezahlt.

In den Originalregistern, die H. Müntz gesehen, steht an einer Stelle, die 18 Monate Giuliano's seien am 25. November 1515 zu Ende gegangen; an einer anderen wird hiefür der 1. Dezember 1516 angegeben.

Aus dieser Uebergangsperiode sind uns keine Zeichnungen der beiden Meister zugekommen, und lässt sich dies aus der vermuthlichen Natur ihrer Anstellung erklären. Da Bramante noch lebte hatten sie keine neuen Vorschläge zu machen, sondern wohl nur die Fortschritte des Baues und das Laufende zu überwachen.

(1) Siehe das Dokument am Schluss dieses Bandes.

(2) Bibl. Chigi, Mss. cit. p. 29. Bei Fea, Notizie, p. 12, ist das Dokument ebenfalls mitgetheilt.

déjà mention le 5 juillet 1515. Grâce, enfin, à une communication qu'a bien voulu me faire, au printemps de 1879, un connaisseur aussi distingué que savant, M. Eugène Piot, nous sommes en état de donner ici pour la première fois la date précise de la mort de Fra Giocondo. *Il mourut le 1^er^ juillet 1515, âgé de quatre-vingts ans* (1). Or, comme Fra Giocondo reçut un traitement pendant vingt mois, sa nomination remonte du 1^er^ novembre 1513.

Quant à Giuliano da Sangallo, la date de sa nomination est fixée par les copies des comptes de la fabrique. « *Il reçoit 450 ducats pour dix-huit mois qui commencent le 1^er^ janvier 1514, et finissent le 1^er^ juillet 1515* (2). »

Dans les registres originaux examinés par M. Münz, il est dit, à un certain endroit, que les dix-huit mois de Giuliano ont pris fin le 25 novembre 1515, tandisque, à un autre endroit, l'échéance des dix-huit mois est portée au 1^er^ décembre 1516.

Jusqu'ici nous ne connaissons aucun dessin des deux maîtres qui puisse se rapporter à cette période transitoire, ce qui s'explique par la nature même des fonctions de chaque artiste. Puisque Bramante vivait encore, il n'y avait pas lieu de faire de nouvelles propositions; le rôle des deux architectes devait se borner à surveiller les progrès de l'édifice et à régler les affaires courantes.

(1) Voyez le document à la fin de ce volume.

(2) Bibl. Chigi. Mss. cit. p. 29. Ce document a été aussi publié par Fea, Notizie, p. 12.

II. PERIODE.

(1. April 1514. — 6. April 1520.)

RAPHAEL, OBERARCHITEKT, FÜHRT DEN BAU DER PETERSKIRCHE WEITER.

Allgemeines.

Aus der sechsjährigen Thätigkeit Raphaels als Oberarchitekt von S. Peter besitzen wir keinen Strich von seiner Hand. Als Beweis hierfür siehe die Nrn. 124 und 87.

Das einzige, schon seit 1540 ihm zugeschriebene Dokument, der Plan bei Serlio, weist solche Irrthümer auf, dass er für sich allein ganz unbrauchbar wäre. Nur durch Zuhülfenahme der Grundrisse Giuliano da Sangallo's, dann des *Memorials* seines Neffen Antonio und der dasselbe erläuternden Grundrisse Antonio's wird es uns gelingen über die Absichten des Oberarchitekten etwas Licht zu erhalten und seinen Grundriss mit einiger Wahrscheinlichkeit wiederherzustellen. Um zu diesem Hauptzwecke zu gelangen, wird es uns nicht möglich sein die einzelnen Gruppen in welche die Zeichnungen zerfallen, nach einander so erschöpfend zu beschreiben wie es in der ersten Periode der Fall war. Wir werden z. B. mit dem Entwurfe Raphaels anfangen, müssen dann zu den Plänen Giuliano's sowie zum *Memorial* übergehen um mit neuem Material versehen, wieder zum Plane Raphaels zurückzukehren.

Angaben über Raphaels Art Architektur zu zeichnen.

Nr. 87.

Bl. 44. Studie Raphaels nach dem Inneren des Pantheon.

Dies Blatt ist eines der drei einzigen ganz authentischen Architektur-Zeichnungen Raphaels die mir bis jetzt bekannt sind (1). Wir theilen es hier mit als Be-

(1) Vor wenigen Tagen sahen wir mit H. J. P. Richter eine vierte echte Federskizze unter den Zeichnungen Palladio's in Chiswick-Castle bei London; auf der einen Seite die Aufnahme eines Gebälks mit echter Handschrift, — auf der

IIe PÉRIODE.

(1er avril 1514 — 6 avril 1520.)

RAPHAEL DEVIENT ARCHITECTE EN CHEF DE SAINT-PIERRE.

Aperçu général.

Il n'existe aucun croquis de Raphaël pour Saint-Pierre se rapportant à la période de six années durant laquelle ce grand artiste fut architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre et donna carrière, sous un nouvel aspect, à son activité prodigieuse. A l'appui de ce fait, nous renvoyons à la description des nos 124 et 87. L'unique document qu'on attribue au Sanzio à partir de 1540, le plan publié par Serlio, contient de telles erreurs que, considéré séparément, il ne mérite aucune confiance. Ce n'est qu'en ayant recours aux plans de Giuliano da Sangallo, puis au « *Memoriale* » de son neveu Antonio, ainsi qu'aux dessins faits par ce dernier à l'appui du « *Memoriale* », que nous parviendrons à obtenir quelque lumière sur les intentions de l'architecte en chef et à rétablir avec quelque vraisemblance le plan de Raphaël. Pour attendre ce but important, il ne nous sera pas possible d'épuiser successivement, comme nous l'avions fait à propos de la première période, les différents groupes dans lesquels se répartissent les dessins; nous nous verrons contraint de commencer par le projet du Sanzio, puis de passer aux plans de Giuliano et au *Memoriale* d'Antonio, afin de revenir, avec les renseignements puisés à ces deux sources, au projet de Raphaël, afin de le compléter.

Indications sur la manière dont Raphaël exécutait ses dessins d'architecture.

N° 87.

Pl. 44. Étude de Raphaël d'après l'intérieur du Panthéon.

Jusqu'à ce jour, nous ne connaissons que trois dessins authentiques de Raphaël ayant trait à l'architecture (1). La feuille dont nous nous occupons nous

(1) Il y a quelques jours, nous avons vu, en compagnie de M. Jean-Paul Richter, un quatrième croquis authentique parmi les dessins de Palladio, conservés à Chiswick-Castle, près de Londres. Sur l'un des côtés se trouve le

weis, dass Nr. 124, seit langer Zeit Raphael zugeschrieben, nicht seine Arbeit ist, und um einen sicheren Anhaltspunkt für andere Forscher zu gewähren.

Wie wir schon bei der Beschreibung dieser Blätter hervorhoben (1), wäre es möglich, dass diese Zeichnung zu gewissen Studienzwecken, sei es für S. Peter, sei es für die Wiederherstellung der Denkmäler des alten Roms, die Raphael unternommen hatte, verfertigt wurde.

Der Umstand dass Raphael, statt der drei Capellen die sich zu jeder Seite befinden nur zwei, und an Stelle der letzten das Eingangsmotiv angebracht, berechtigt zu der Annahme, es sei ihm mehr um die Wiedergabe der characteristischen Theile des Bauwerks, als um die Herstellung eines naturgetreuen Bildes zu thun gewesen. Das Wort « *panteon* » ist von Raphael geschrieben.

Die zweite Zeichnung giebt die Ansicht des Inneren der Vorhalle mit der Thür, und hat mehrere eigenhändige schriftliche Notizen.

Die dritte Zeichnung ist ein Grundriss für die Capelle Chigi die Raphael in S. Maria del Popolo errichtete, und zeigt, dass auch Raphael sich des carrirten Papiers bediente. Die Mauerflächen sind mit Sepia angelegt.

Als Beweis der Echtheit der zwei ersten Blätter mag ferner erwähnt werden, dass wir in den Uffizien und im Soane-Museum in London, fast gleichzeitige genaue Copien derselben, sammt allen darauf befindlichen Anmerkungen, gesehen haben.

Die Handschrift Raphaels.

Nr. 88.

Bl. 54. Fig. 4. Vier Zeilen von Raphael geschrieben.

In Anbetracht dass die Handschrift des « Sanzio » so selten ist und manche falsche Facsimiles davon existiren (2), schien es uns wichtig eine ganz authentische mitzutheilen, um Forscher vor der Gefahr zu bewahren Nachahmungen für ächt zu halten (3).

andern, in rother Kreide, ein Pilaster mit Gebälk, vielleicht von der oberen, inneren Ordnung des Pantheon (Siehe Bl. 44).

(1) Trois dessins d'Architecture inédits de Raphael. Gazette des Beaux-Arts. 1870. Janvier — und Italienisch im Raffaello. Urbino 1876, p. 125.

(2) Collection A. Donnadieu. London, 1851, nº 813. — Ferner eine Zeichnung bei H. Feuillet de Conches, in der Exposition d'Alsace-Lorraine, 1874, ausgestellt, u. s. w.

(3) Dies ist auch der Fall mit dem von H. Redtenbacher (Zeitschrift f. bild.

montre un de ces dessins. Nous le publions ici, afin de prouver que le nº 124, depuis longtemps attribué à Raphaël, n'est pas de lui, et afin aussi de fournir aux recherches des érudits un point de comparaison certain.

Il ne serait pas impossible, comme nous l'avons fait remarquer quand nous avons décrit les feuilles en question (1), que ce dessin ait été fait à titre d'étude, soit en vue des travaux de Saint-Pierre, soit à l'appui de la restitution qu'avait entreprise Raphaël, des monuments de la Rome antique.

Au lieu de dessiner les trois chapelles qui se trouvent de chaque côté entre l'autel et la porte, Raphaël n'en indiquant que deux et remplaçant la troisième par le motif de l'entrée, on peut supposer que le maître tenait plus à reproduire les éléments caractéristiques du monument qu'à en répéter toutes les parties. Le mot « *panteon* » est écrit de la main de Raphaël.

Le deuxième dessin donne la vue intérieure du portique avec la porte d'entrée; plusieurs notes manuscrites l'accompagnent aussi.

Le troisième dessin est un projet de plan pour la chapelle Chigi à S. M. del Popolo, à Rome, et montre que Raphaël aussi se servait de papier quadrillé. Les murs sont lavés à la sépia.

Pour confirmer l'authenticité des deux premières feuilles, nous ajouterons que nous en avons vu des copies contemporaines aux Uffizi et au Soane-Museum, à Londres, copies qui reproduisent exactement tous les détails, y compris les annotations, et jusqu'à la manière de dessiner.

L'Écriture de Raphaël.

Nº 88.

Pl. 54. Fig. 4. Quatre lignes écrites par Raphaël.

Comme les spécimens de l'écriture du « Sanzio » sont très-rares et qu'il existe beaucoup de pièces fausses (2), il nous a semblé nécessaire de reproduire quelques lignes dont l'authenticité fût incontestable, afin que l'on pût désormais éviter de prendre pour des écrits du Sanzio de simples imitations (3).

relevé, tracé à la plume, d'un entablement avec quelques notes écrites par Raphaël; sur le verso, à la sanguine, on voit un pilastre et son entablement, qui paraissent appartenir à l'ordre supérieur de l'intérieur du Panthéon.

(1) Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Gazette des Beaux-Arts, 1870. Janvier. Traduction italienne dans le Raffaello, Urbino, 1876, p. 125.

(2) Collection A. Donnadieu. London, 1851, nº 813. — Puis un dessin appartenant à M. Feuillet de Conches, à l'exposition d'Alsace-Lorraine, à Paris, 1874, et d'autres encore.

(3) C'est ce qui est arrivé à l'occasion du plan pour la villa Madama, décrit

Die hier wiedergegebene Schrift ist dem im Louvre befindlichen Vertrage für die « *Madonna di Monteluce* » (21 Juni 1516) entnommen. Sie fängt beim Worte « *Jo Raphaello* » an und endigt mit « *se contiene* ». Der Rest des Aktenstücks ist von den Zeugen und von Pier Nicolo Aleuolino geschrieben.

I. Stadium.

11. März 1514. — 1. August 1514.

RAPHAEL

wird beauftragt ein neues Modell für die Peterskirche, herzustellen.

FRA GIOCONDO (1),

mit Ausnahme eines Aufenthalts in Venedig, und

GIULIANO DA SANGALLO

besorgen die laufenden Geschäfte.

In dieser Zeit entstand das Modell, oder wohl richtiger der Entwurf Raphaels der, vom Papste genehmigt, zur Folge hatte, dass Raphael, dem Vorschlag des sterbenden Bramante gemäss, zu dessen Nachfolger ernannt wurde. Sein Gehalt als Oberarchitekt lief vom 1. April an.

Als erstes zu untersuchendes Dokument bietet sich der von Serlio mitgetheilte Grundriss dar.

Nr. 89.

Bl. 26. Fig. 2. Facsimile nach dem Holzschnitte Serlio's Buch III, p. 37.

Dieser Grundriss ist sehr oft seit 1540 abgebildet worden, und zwar von den Einen als der Grundriss Bramante's für S. Peter, von den Anderen als derjenige Raphaels (2).

Kunst. 1876.) beschriebenen Grundrisse zur Villa Madama. Die Composition ist wohl von Raphael, die Zeichnung und die Schrift sind es nicht.

Die im Vasari (ed. L. M.), VII, p. 46. n 2, als eigenhändig beschriebene Zeichnung Raphaels angeblich für die Capelle Chigi, ist von Antonio da Sangallo, die andere auf der Rückseite befindliche, von unbekannter Hand.

(1) Ein Dokument, das wir mittheilen werden, beweist, dass auch Fra Giocondo ein Modell anfertigte.

(2) Mit der Kuppel, die Serlio mittheilt, war es, bis zum Erscheinen unserer « *Notizen* », das einzige Dokument, aus welchem man über die Absichten der *grossen Meister* Bramante und Raphael, für den berühmten Bau, Aufklärung suchen konnte.

L'écriture que nous donnons ici se trouve sur le contrat signé par Raphaël pour la madone de Monteluce (21 juin 1516). Elle commence aux mots : *Jo Raphaello,* et se termine par : *se contiene.* L'acte a été écrit par Pier Nicolo Aleuolino, le reste par les témoins. Ce document se trouve au musée du Louvre.

I^re^ Phase.

11 mars 1514 — 1er août 1514.

RAPHAEL

Est chargé de faire un nouveau modèle pour l'église de Saint-Pierre.

FRA GIOCONDO (1)

(Excepté pendant un certain temps passé à Venise) et

GIULIANO DA SANGALLO

Dirigent les travaux courants.

C'est pendant cette phase des travaux que Raphaël exécuta le modèle ou plus probablement le projet agréé par le pape. L'approbation que reçut ce modèle, jointe à la recommandation par laquelle Bramante, avant de mourir, avait désigné son compatriote comme le plus apte à lui succéder, valurent en effet à Raphaël d'être nommé architecte en chef, et ses appointements partirent du 1er avril.

Le premier document qui s'offre à notre examen, c'est le plan publié par Serlio.

N° 89.

Pl. 26, fig. 2. Fac-similé d'après le bois publié par Serlio. Lib. III, p. 37.

Depuis l'année de sa publication en 1540, ce plan a été très-souvent reproduit, tantôt comme étant le plan de Bramante pour Saint-Pierre, tantôt comme étant celui de Raphaël (2).

par M. Redtenbacher (Zeitschrift für bildende Kunst, 1876). La composition est probablement de Raphaël, mais ni l'écriture ni le dessin ne sont de lui.

Le prétendu dessin pour la chapelle Chigi, décrit comme étant de la main de Raphaël (Vasari, édit. L. M. VIII, p. 46, n° 2), est d'Antonio da Sangallo ; celui que l'on voit sur le verso est d'un inconnu.

(1) Un document que nous publierons prouve que Giocondo présenta également un modèle.

(2) Avant la publication de nos « Notizen », ce plan et la coupole de Bramante, également publié par Serlio, constituaient à peu près les seuls documents que l'on pouvait consulter pour chercher des éclaircissements sur les intentions de Bramante et de Raphaël, relativement à Saint-Pierre.

Es ist, unseres Wissens, Niemanden eingefallen, auch nur zu prüfen, ob die Angaben Serlio's, wir wollen nicht einmal sagen richtig, *sondern auch nur möglich seien!*

Nachdem wir diesen Versuch gemacht hatten wir schon 1875 (1) Gelegenheit zu beweisen, dass dieser Grundriss *ganz unbrauchbar ist!*

Trotzdem hat ihn noch 1877 H. Jovanovits, ohne den geringsten Argwohn als den Grundriss Raphaels abgebildet, und ein gleiches hat H. Dr. Semper (2) und mehrere andere ernste Schriftsteller gethan, so dass wir abermals auf die Unbrauchbarkeit dieses Grundrisses hinwiesen (3) und hier wieder hinweisen müssen. H. Jovanovits bildet, Seite 54, den Plan Serlio's reduzirt als « Raphaels Plan » ab; — Seite 58, spricht er von der « harmonischen Durchbildung dieses Planes die er S. 63, für Raphael's *eigenste Hervorbringung* hält ». Endlich sagt er S. 65 : « während « schon die Homogeneität, die harmonische, allseits « wohlbegründete Gestaltung, durch welche sich der « Raphael'sche Plan auszeichnet, unverkennbar da- « rauf hindeutet, dass wir es hier mit einer *durch- « wegs originellen* Hervorbringung zu thun haben, « so gibt sich Giuliano's Plan VI (4) durch seine « mangelhafte, offenbar forcirte Gestaltung schon « äusserlich als ein zusammengesetztes Product, als « ein Compromissversuch zu erkennen ».

Herr Jovanovits glaubt also fest an die Echtheit des « Raphael'schen » Planes, wie ihn Serlio abbildet. Ja er erkühnt sich sogar, unter denselben einen Metermaassstab zu setzen. Es wäre interessant zu wissen, wie er zu diesem gekommen.

Da Herr Jovanovits zugiebt, dass die jetzigen Kuppelpfeiler die des Bramante sind, so müsten doch ihre Arkaden und das Mittelschiff im Plane Raphaels die jetzige Spannung von 23 Meter (5) haben. Nach dem Maassstabe giebt ihm H. Jovanovits 26 Meter. — Bei Serlio ist dies Maas gleich 92 Palmen also 20,55 M.

Das sind Unterschiede die wohl verlangt hätten, den vertrauungsvollen Leser etwas auf seine Hut zu setzen!

H. Jovanovits hätte dann H. Semper davor be-

(1) Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. X, p. 252.
(2) Idem Bd. XIII, p. 212.
(3) Idem Bd. XIV, p. 288.
(4) Bei uns. Bl. 26, Fig. 1.
(5) Die Spannung der Kuppelbögen schwankt nach unseren Messungen zwischen 23m und 23m.077.

Nous ne savons pas qu'il soit venu à personne l'idée de vérifier, non si les indications fournies par Serlio étaient exactes, mais simplement si elles étaient possibles!

Après avoir entrepris pour notre part cet examen, nous avons eu en 1875 (1) l'occasion de prouver que le plan dont nous parlons ne pouvait plus nous inspirer la moindre confiance.

Malgré cela, M. Jovanovits le publia encore en 1877 comme le plan de Raphaël, et, depuis lors, M. Hans Semper (2) et différents auteurs sérieux en ont fait autant, de sorte que nous nous vîmes obligé (3) et que nous sommes encore forcé de revenir sur la défectuosité absolue de ce plan.

M. Jovanovits (p. 54) publie la réduction du bois de Serlio sous la dénomination de « Plan de Raphaël ».

Il parle (p. 58) de la « configuration complètement harmonieuse de ce plan » et le présente (p. 63) comme une « production essentiellement propre à Raphaël ». Enfin, à la page 65, M. Jovanovits s'exprime ainsi : « Tandis que, dans le plan de Raphaël, l'unité de l'en- « semble et la disposition des moindres détails nous « avertissent de la présence d'une production *entière- « ment originale,* le plan de Giuliano n° VI (4), par « sa conformation défectueuse où l'on sent la con- « trainte, apparaît sur-le-champ comme un produit « composé, comme le résultat d'un compromis. »

M. Jovanovits, on le voit, reste absolument convaincu de l'authenticité du plan de Raphaël tel que le publie Serlio; bien plus, il n'a pas craint de l'accompagner d'une échelle métrique. Nous regrettons qu'il ne nous dise pas comment il a réussi à l'établir!

En effet, puisque M. Jovanovits concède que les piliers de la coupole, avec leur forme actuelle, sont l'œuvre de Bramante; puisque, volontairement ou non, il laisse croire qu'il est l'auteur de cette importante constatation, il est forcé d'admettre que, dans le plan de Raphaël, les arcades de la coupole et la nef doivent déjà avoir l'ouverture actuelle de 23 mètres. Or, d'après son échelle, M. Jovanovits (5) leur en donne 26, tandis que Serlio indique, pour la largeur de la nef, 92 palmes, c'est-à-dire 20m,55 seulement.

Certes, voilà des différences qui valent la peine d'être remarquées, et il n'eût pas été superflu de mettre un peu sur ses gardes le lecteur confiant. — M. Jovanovits aurait ainsi épargné à M. Hans Semper de voir

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, X, p. 252.
(2) Idem XIII, p. 212.
(3) Idem XIV, p. 288.
(4) Pl. 26, Fig. 1 du présent ouvrage.
(5) L'ouverture des arcades de la coupole varie d'après nos relevés entre 23 mètres et 23m,077.

wahrt, im Dome von Carpi « wahrscheinlich den dem endgiltigen Entwurfe Bramante's für S. Peter am nächsten kommenden Grundriss zu erblicken ».

An der oberwähnten Stelle (1) hatten wir schon geschrieben: « Wie wenig man sich auf die Aussagen « eines Serlio verlassen kann, beweist sein Grundriss « Raphael's; er ist ganz unbrauchbar. Nicht nur die « Maasse der Mittel- und Seitenschiffe (92 Pal. und « 46 Pal. statt 103 und 60), sonderen deren Verhält- « nisse, eines zum anderen, sind ganz unrichtig : was « soll man erst vom Umgang und Portikus glauben. « Die Gesammtidee mag richtig sein, da sie mit de- « nen Giuliano's sehr verwandt ist, etc. »

Diesem nun brauchen wir nicht viel zuzufügen. Wir haben auf unserer Figur die Maasse, die Serlio angiebt und nach welchen er diesen Grundriss gezeichnet, in *liegenden Zahlen* angegeben. Die gerade stehenden sind die jetzigen Maasse, an die sich Raphael durchaus halten musste. Das genügt, und damit können wir Jedem das Vergnügen überlassen, sich selbst von der Unbrauchbarkeit dieses Grundrisses zu überzeugen. Wenn Serlio mit den Grundelementen so verfahren ist, was soll man vom Uebrigen halten? Man verliert das Recht sich auf irgend einen andern Punkt dieses Grundrisses, was seine Verhältnisse betrifft, zu stüzen so lang derselbe nicht durch andere Dokumente bestätigt wird.

Es ist daher zweifelhaft ob der in keinem anderen Entwurf so schmal vorkommende Umgang wirklich so gemeint, oder ob er ebenfalls ein Resultat der Willkür Serlio's ist. An den Zwischenpfeilern ist sogar eine Nische angegeben, und im ganzen Inneren hat Serlio die Pilaster weggelassen.

Die Harmonie dieses Grundrisses beruht nicht auf Raphael. Sie ist das Werk Serlio's und das Resultat der Veränderungen in den zu Grunde liegenden Verhältnissen. Siehe Nr. 89 *a*.

Nr. 89 *a*.

Bl. 45. Der Grundriss des einzelnen Kuppelpfeilers.

Zur völligen Aufklärung der Leser geben wir im Umrisse S S S, Grösse und Lage des Serlio'schen Kuppelfeilers im Verhältniss zum jetzigen (dem Bramante'schen). Was soll man da vom Uebrigen glauben? Es ist uns ferner unverständlich, durch welche künstliche Folgerung gelehrte Architekten wie Ca-

dans la cathédrale de Carpi « le plan qui se rapproche le plus du plan définitif de Bramante pour Saint-Pierre de Rome ». Dans le travail cité plus haut, nous écrivions : « Le plan de Raphaël publié par Serlio montre « combien il est imprudent de se fier aux indications « de Serlio; *ce plan ne peut plus servir à rien*. Non- « seulement la largeur de la nef principale et celle de « la nef latérale (92 et 46 palmes, au lieu de 103 et de « 60) sont fausses, mais les rapports de ces dimen- « sions le sont tout autant. Que doit-on penser alors « du portique et des pourtours? Il est possible toute- « fois que l'idée générale soit conforme à la réalité, « puisqu'elle est analogue à celle qui se trouve expri- « mée dans les plans de Giuliano... etc. »

A ces considérations il ne nous reste plus à ajouter grand'chose. Nous avons indiqué dans notre figure les mesures données par Serlio, et d'après lesquelles ce plan a été dessiné en *chiffres inclinés;* les nombres droits, au contraire se rapportent aux mesures actuelles qui s'imposaient nécessairement à Raphaël.

Les observations précédentes suffiront pour laisser dorénavant à chacun le plaisir de constater par lui-même le manque absolu de confiance que doit inspirer ce plan. Si Serlio a montré tant de légèreté à l'égard des éléments fondamentaux, quel compte doit-on tenir du reste? On n'a plus le droit de s'appuyer sur aucune des autres données de ce plan pour ce qui concerne les proportions.

Le fait que Serlio a supprimé à l'intérieur toute indication de pilastres fait soupçonner davantage l'inexactitude de la forme des piliers dans les ronds-points. Le pilastre y est même remplacé par une niche. On doit enfin se demander si le pourtour, d'une étroitesse dont rien n'approche dans aucun autre projet, n'est pas également dû à la fantaisie de Serlio.

L'harmonie que l'on remarque dans ce plan n'est pas due à Raphaël. Elle est l'œuvre de Serlio, et le résultat des modifications apportées par lui aux proportions fondamentales. Voyez n° 89 *a*.

N° 89 *a*.

Pl. 45. Plan d'un des piliers de la coupole.

Pour mieux convaincre le lecteur, nous donnons en S, S, S la grandeur et la position du pilier de la coupole du plan de Serlio par rapport au pilier actuel (de Bramante). Et nous demandons encore une fois: Que faut-il croire du reste?

Nous avons également de la peine à comprendre

nina und Cockerell (1) sich berechtigt glaubten, den *Pfeiler Serlio's* ins Innere der jetzigen Pfeiler zu versetzen, wie der gelbe Kern in der selben Figur zeigt. Wie kommt es, dass H. Jovanovits, der unser Bl. 45 kannte und in Bezug auf die Kuppelpfeiler wohl mehreres daraus gelernt hat, sich dasselbe nicht hat zur Warnung dienen lassen?

Die Ansicht des Herrn Jovanovits, die Chorumgänge seien erst eine Erfindung Raphael's, wird durch das bisher von den Entwürfen Bramante's Gesagte so vollständig widerlegt (Siehe Nrn. 34, 47, 48, 55) dass es nicht mehr nöthig ist, auf seine langen Erörterungen über diesen Punkt einzugehen.

Ist nun aus diesem von Serlio so gründlich entstellten Grundrisse nicht dennoch etwas zu lernen? Nein, wenn wir denselben nur den von Bramante ausgeführten Theilen gegenüber stellen. Ja, wenn wir die Grundrisse Guiliano's sowie das *Memoriale* seines Neffen Antonio zu Hülfe nehmen. Es ergiebt sich dann die Wahrscheinlichkeit, dass die Angaben Serlio's, wenn auch in ganz entstellten Verhältnissen, die Absichten und die Composition Raphaels für S. Peter wiederspiegeln.

Nr. 90 und 91.

Bl. 15, Fig. 10 und 9.

Fassade. Will man die Angaben Serlio's für den Raphael'schen Portikus auf die *wirklichen Verhältnisse* von S. Peter übertragen, so erhält man die Fig. 10, auf Bl. 15.

Da jedoch erstens der dieser Composition entsprechende Aufriss ein höchst unwahrscheinliches Motiv ergiebt, und zweitens, der Grundriss Giuliano's Bl. 26, Fig. 1, den Eindruck macht, als habe Serlio oder sein Stecher einen Theil der Säulen des Portikus vergessen, so liegt der Versuch einer Ergänzung der letzteren nahe, wodurch der Grundriss des Portikus entsteht, den wir Bl. 15, Fig. 9 dargestellt haben, und der im Aufriss die Fig. 1, Bl. 35 ergiebt, mit Vorsprüngen an der Mitte und an beiden Enden.

(1) In dem Werke : Harford, Illustrations of the genius of Michel Angelo. London, Colnaghi, 1857. Pl. 5.

par quel tour de force plusieurs savants architectes, tels que Canina et Cockerell (1), se sont crus autorisés à transporter les piliers de Serlio à l'intérieur des piliers actuels comme des noyaux au milieu des fruits auxquels ils avaient appartenu. Comment se fait-il que M. Jovanovits, qui pourtant connaissait notre Pl. 45, et qui probablement même y a appris différentes choses relativement aux piliers de la coupole, ne se soit pas tenu sur ses gardes?

L'opinion de M. Jovanovits, d'après laquelle les pourtours seraient un perfectionnement dû à l'invention de Raphaël, se trouve à tel point réfutée par tout ce qui a été dit jusqu'ici sur les projets de Bramante (voyez les nos 34, 47, 48, 55), qu'il est inutile d'insister davantage.

Maintenant, ce plan, si défiguré par Serlio, ne pourra-t-il être d'aucun profit? Non, si nous ne le mettons en présence que des parties du monument exécutées par Bramante; oui, si nous appelons à notre secours les plans de Giuliano da Sangallo, ainsi que le *Memoriale* de son neveu Antonio. Il résulte de ce dernier rapprochement que les indications de Serlio reflètent du moins probablement, quoique dans des proportions tout à fait dénaturées, les intentions et la composition de Raphaël pour l'achèvement de Saint-Pierre.

Nos 90 et 91.

Pl. 15, fig. 10 et fig. 9.

Façade. Veut-on appliquer les données de Serlio pour le portique à la nef avec les ***proportions réelles*** existantes à Saint-Pierre, on obtiendra la figure 10 de la planche 15.

Toutefois, comme on arrive, en dessinant une élévation pour ce plan, à un motif d'architecture peu vraisemblable, et que, d'autre part, le plan de Giuliano da Sangallo (Pl. 26, fig. 1) fait que Serlio, ou son graveur, pourrait bien avoir oublié de représenter une partie des colonnes du portique, on obtient, en restituant ces colonnes, la disposition que nous donnons (Pl. 15, fig. 9), avec des décrochements dans la façade, au milieu et aux deux extrémités.

(1) Dans l'ouvrage : Harford, Illustrations of the genius of Michael Angelo. London, Colnaghi, 1857. Pl. 5.

Nr. 92.

Bl. 28, Fig. 1.

Giulio Romano malte auf ein Sokelfeld der Sala di Costantino die Scene, wo Bramante und Giulio Leno dem Papste den Grundriss von S. Peter vorzeigen (1). Aus dieser Freske haben wir, nach einem Stiche Santi Bartoli's (2) die in Betracht kommenden Figuren skizzirt und hier wiedergegeben. Der dargestellte Grundriss hat ganz die Physionomie des Grundrisses Raphaels. Giulio Romano war Raphaels Lieblingsschüler und malte und führte unter Raphael und nach dessen Tode bis zum Jahre 1524 die Compositionen Raphaels im Vatican aus. Ist es auch nur einen Augenblick anzunehmen, dass Giulio Romano nicht den Grundriss Raphaels, und wirklich den Bramante's dargestellt haben sollte? Bramante hatte ja auch Grundrisse mit einem Langhause gemacht; die Geistesanstrengung Raphaels, um aus den Elementen Bramante's diesen Grundriss umzubilden, war so zusagen null, daher, wenn Giulio überhaupt wusste, dass Bramante's Grundriss nicht so aussah, wie er ihn da abbildete, so dachte er, er dürfe ihm wohl die von Raphael modifizirte Anordnung als seine eigene Composition in die Hand geben.

Nr. 93 und 94.

Bl. 49, Fig. 3 und 4.

Wir geben hier zwei Compositionen welche unter dem Einflusse des Raphael'schen Entwurfes für S. Peter entstanden. Sie befinden sich auf den Hintergründen von Teppichen aus der zweiten Serie im Vaticane, und zeigen S. Peter als Langhausbau.

Fig. 3, befindet sich auf dem Teppiche mit der Darstellung des « *Noli me tangere* » im Vatican'schen Museum.

Fig. 4, befindet sich auf dem Teppiche mit der Darstellung von der Auferstehung Christi.

Die Thürme erinnern an diejenigen auf den Denkmünzen. Wir machen auch auf die reiche Bildung des freistehenden Thurmes (auf der Stelle des Campanile der alten Basilika?) aufmerksam.

Wir gehen nun zur Besprechung der Grundrisse Giuliano's über.

(1) Vasari. Vita di Giulio Romano. X, 93.

(2) Bei Müntz, Gaz. des Beaux-Arts. 1879. Déc., ist die Gesammtdarstellung nach Santi Bartoli abgebildet.

N° 92.

Pl. 28, fig. 1.

Jules Romain a peint dans un des socles de la salle de Constantin, au Vatican, la scène où Bramante et Giulio Leno présentent au pape le plan de Saint-Pierre (1). Nous avons esquissé et donné ici, d'après une estampe de Santi Bartoli (2), celles des figures de cette fresque qui importent à notre sujet. Le plan représenté rappelle tout à fait le plan de Raphaël. Jules Romain, l'élève favori de ce dernier, peignit au Vatican, d'abord sous la direction de Raphaël, puis sous sa seule responsabilité, après la mort de son maître, jusqu'en 1524, les compositions du Sanzio. Or peut-on admettre un seul instant que Jules Romain, dans la fresque qui nous occupe, ait reproduit, non le plan de Raphaël, mais celui de Bramante? Bramante avait également tracé, pour l'édifice à construire, différentes études en forme de croix latine. Raphaël avait transformé le plan Bramante et l'avait remplacé, sans grand effort, par le plan que nous connaissons. On conçoit donc que Jules Romain, même en sachant que le projet de Bramante n'avait pas l'aspect de celui qu'il lui mettait entre les mains, se soit cru autorisé à lui faire porter le plan de Raphaël, comme si Bramante en eût été l'auteur.

N^{os} 93 et 94.

Pl. 49, fig. 3 et 4.

Nous représentons ici deux compositions qui trahissent çà et là l'influence du projet de Raphaël pour la basilique vaticane et nous montrent Saint-Pierre avec une longue nef. Elles se trouvent sur deux des tapisseries dites de Raphaël et appartenant à la seconde série, que nous donnons dans les deux figures suivantes.

Fig. 3. Cette figure est empruntée au fond de la tapisserie représentant le *Noli me tangere* au musée du Vatican.

Fig. 4. Cette figure fait partie du tapis de la même série, représentant la *Résurrection du Christ*. Par leur forme, les clochers rappellent ceux des médailles. Nous recommandons également à l'attention la riche architecture de la tour isolée (sur l'emplacement du campanile de l'ancienne basilique ?).

Nous passons maintenant à l'examen des plans de Giuliano da Sangallo.

(1) Vasari. Vita di Giulio Romano. X, 93.

(2) M. Müntz (Gaz. des Beaux-Arts, 1879, déc.) reproduit l'estampe complète de Santi Bartoli.

GIULIANO DA SANGALLO

Herr Jovanovits nimmt an, es seien die drei hier zu erwähnenden Grundrisse erst nach dem Raphael'schen entstanden.

Im Allgemeinen ist diese Annahme nicht unrichtig; doch werden wir sehen, dass der Grundriss Giuliano's, Nr. 97 (Bl. 28, Fig. 2), wohl älter ist als der von Serlio verunstaltete Grundriss Raphaels, Bl. 26, Fig. 2.

Wir haben gesagt, die Ernennung Giulianos am 1. Jan. 1514 zu Bramante's Lebzeiten scheine uns nur eine provisorische Anstellung gewesen zu sein. Giuliano wird sich daher schwerlich veranlasst gesehen haben, mit neuen Plänen aufzutreten, und wenn er dies aus eigenem Antriebe dennoch gethan haben sollte, so ist es nicht wahrscheinlich, dass Raphael, vom Papste mit Verfertigung eines Modells beauftragt, gerade die Vorschläge Giuliano's zu den seinigen gemacht habe, was der Fall wäre, wenn man die drei folgende Studien Giuliano's für älter als den Grundriss Raphaels, halten wollte. Bei dem intimen Verhältnisse welches zwischen Raphael und Bramante herrschte, ist es schon auffallend, dass Ersterer überhaupt sich zu einer Abweichung von den Absichten eines Meisters wie Bramante hergegeben hat. Es wäre geradezu unerhöhrt, wenn er sich vom Papste dennoch zu diesem Schritt genöthigt sah, nichts besseres zu thun gewusst hätte als hiezu die Vorschläge Giuliano's anzunehmen, eines Meisters, dem Bramante so sehr überlegen war, und der mit Recht oder nicht als für letzteren wenig gewogen gilt.

Die Pläne Giuliano's weisen zwei Hauptzüge auf:

1) Das Bestreben, den provisorischen Chor Bramante's als einen endgültigen zu gestalten und ihn folglich durch entsprechende Nebenräume, wie Sacristeien, mit dem übrigen Baue besser zu verbinden.

2) Das Kreuzschiff zu verlängern, weil bei der grossen Breitenentwickelung des Raphael'schen Langhauses die Kreuzschiffabschlüsse und Umgänge, unter Beibehaltung der Länge, die Bramante dem Kreuzschiff gab, nach der Ansicht Giuliano's keinen genügenden Vorsprung hatten. Giuliano legt somit das Centrum dieser runden Partien in die äussere Flucht des Langhauses, oder noch etwas weiter hinaus.

GIULIANO DA SANGALLO

M. Jovanovits admet que les trois plans dont nous allons nous occuper sont postérieurs à celui de Raphaël.

D'une manière générale, cette opinion nous paraît vraisemblable; nous verrons toutefois que le plan de Giuliano, n° 97 (Pl. 28, fig. 2), est antérieur au plan défiguré par Serlio, Pl. 26, fig. 2.

Nous avons dit que la nomination de Giuliano, à la date du 1er janvier 1514 et du vivant de Bramante, ne nous paraissait avoir eu qu'un caractère provisoire. Il en résulte que Giuliano, à cette époque, ne se sera guère trouvé dans le cas de présenter de nouveaux plans, et si par hasard, pour son propre compte et pour sa satisfaction personnelle, il en a composé quelques-uns, il est peu probable que Raphaël, chargé bientôt par le pape de présenter un nouveau modèle, se soit précisément emparé de toutes les idées de Giuliano, ainsi qu'il faudrait l'admettre si l'on considérait les trois plans suivants comme antérieurs à celui de Raphaël. Étant donnée la nature intime des relations entre Raphaël et Bramante, il serait surprenant que le Sanzio eût songé à modifier les plans d'un maître tel que Bramante; mais il serait plus étrange encore que, contraint par le pape à abandonner les vues du célèbre architecte, il eût jugé bon d'adopter les propositions d'un homme dont le talent était si inférieur à celui de Bramante, et qui passe d'ailleurs pour avoir voulu peu de bien à celui-ci.

Les plans de Giuliano dénotent avant tout chez leur auteur :

1° L'intention de transformer le chœur provisoire de Bramante en une construction définitive et de la relier au reste du monument par des espaces accessoires, notamment par des sacristies;

2° Un effort pour allonger le transept. Dans l'opinion de Giuliano, les ronds-points de cette partie de l'édifice avec leurs pourtours, eu égard à la grande largeur que Raphaël donnait à son pied de croix, ne présentaient plus suffisamment de saillie, et Giuliano reporte les centres des ronds-points dans l'alignement extérieur de la longue nef, ou même un peu plus en dehors.

Nr. 95.

Bl. 26, Fig. 1. (Unten an den Stufen gemessen: 0,494^{m} × 0,425^{m}. — Kuppelarkade 0,0425^{m}. — F. — Not. Nr. 10 — Jov. Nr. 6.

Von den Conservatoren der Uffizien richtig als Arbeit Giuliano da Sangallo's angegeben.

Die Zeichnung ist eigenhändig.

Die eingeschriebenen Maasse sind:

Spannung des Mittelschiffes (*vano*): braccia	40 1/4	=	104,65 pal.
Arkaden unter den Nebenkuppeln extrados	24 br.	=	62,64 »
Arkaden (in Nr. 96)	23 1/2	=	61,33 »
Tiefe der Arkaden	32 1/2	=	83,58 »
Breite der Eckpfeiler dieser Arkaden (in Nr, 96)	3 7/8	=	10,11 »
Nischen der Kuppelpfeiler	15 1/2	=	40,45 »
Tiefe des Chores	78 1/4	=	164,38 »
Breite der Thürme	25	=	65,25 »

Einige weitere unbedeutende Maasse der Nummern 96 und 97 kann ein Jeder selbst, wo nöthig, in Palmen umwandeln (1 Braccio = 2,612 Palmen).

Man sieht, bis auf die kleinen Abweichungen die aus der Umwandlung der *Braccia* in *Palmen* entstehen, sind die jetzigen Maasse, die Bramante ausgeführt, beibehalten. Wir müssen hier bemerken, dass der *braccio fiorentino,* dessen sich Giuliano bediente nach dem Obigen, vom berühmten Padre Secchi, Vorsteher der Sternwarte in Rom, uns gefälligst mitgetheiltem Verhältnisse, um 1/40 Palme etwa zu klein war.

1. *Punkt.* Um die erste der oben erwähnten Absichten zu erreichen, werden statt der hinteren Nebenkuppeln achteckige Sacristeien von beiläufig derselben Grösse projectirt, und ihre Verbindung mit dem Baue geschieht durch Gänge, welche an den des Sansovino in S^{to} Spirito in Florenz erinnern. Rechts hat Giuliano zwei Aussencapellen nach diesem Schema hinzugedacht (1).

2. *Punkt.* Die zweite Absicht Giuliano's, wird durch das Einschalten einer neuen Travee zwischen Arkade und Apsis erreicht. Diese Travee hat die gleiche Bildung, wie die der Apsiden.

(1) Giuliano schien diese Raumbildung zu lieben; im grossen Plan der Stadt Pisa, den Giuliano nach der Einnahme der Stadt verfertigte, und den wir mit der Sammlung Campello's erwarben, sieht man eine Kirche projectirt, die wir Bl. 28, Fig. 4, abgebildet, und welche neben diesen Formen den Einfluss der Bramante'schen Kuppelpfeiler für St.-Peter zeigt.

N° 95.

Pl. 23, fig. 1 (mesuré au bas des marches: 0^{m},494 × 0^{m},425. Arcade de la coupole, 0^{m},0425. — F. — Not. n° 10. — Jov. n° 6).

Les conservateurs des Uffizi ont indiqué avec raison ce travail comme l'œuvre de Giuliano da Sangallo; il est de la main même du maître.

Les mesures inscrites sont:

Ouverture des arcades de la coupole, (*vano*): braccia	40 1/4	=	104,65 pal.
Arcades sous les coupoles secondaires extrados	24 br.	=	62,64 »
Arcades du n° 96	23 1/2	=	61,33 »
Profondeur des arcades	32 1/2		83,58 »
Largeur des pilastres d'angle du tableau de ces arcades dans le n° 96	3 7/8	=	10,11 »
Niches des piliers de la coupole	15 1/2	=	40,45 »
Profondeur du chœur	78 1/4	=	164,38 »
Côté des clochers	25	=	65,25 »

Il existe encore, dans les n°^{s} 96 et 97, quelques cotes secondaires que chacun pourra obtenir d'après le rapport de 1 *braccio* = 2,612 palmes.

C'est ici le cas de remarquer que ce rapport, qui nous a été indiqué comme étant le plus juste par l'illustre Père Secchi, n'est pas tout à fait celui qui existait entre le *braccio fiorentino* dont se servait Giuliano, et le *palmo romano,* car le dessin du plan montre que, pour tous les éléments constitutifs de l'œuvre, les mesures de Bramante étaient conservées. De là plusieurs petites différences entre ces mesures et les cotes que nous donnons ici.

Pour atteindre le premier but mentionné plus haut, Giuliano substitue aux deux coupoles secondaires postérieures deux sacristies octogones de dimensions à peu près égales, reliées à l'édifice par des corridors ou galeries rappelant celle que Sansovino construisit à Santo-Spirito, à Florence. Ce dernier type (1) sert à Giuliano pour former deux chapelles attenant extérieurement à la sacristie de droite.

Le second but de Giuliano est réalisé au moyen d'une travée répétant le motif de celles du rond-point, et intercalée entre ce dernier et l'arcade du transept.

(1) Giuliano semble aimer cette forme de salle. Dans le grand plan de Pise que Giuliano fit quand cette ville eut succombé, plan que nous avons acquis avec la collection Campello, Giuliano représente le projet d'une église que nous donnons dans la Pl. 28, fig. 4, et qui, à côté de cette forme, montre l'influence des piliers de Bramante pour le dôme de Saint-Pierre.

Apsiden-Bildung. Die Traveenbildung Bramante's wird im Geiste beibehalten, aber in der Zeichnung verkleinert und verändert; statt der auf Bl. 14 und 32 abgebildeten Gestalt, ist das auf Bl. 23 Fig. 1, im Grundriss, und Fig. 2, im Aufriss wiedergegebene, schmälere, aber auf eine Oeffnung von 30 Pal. übertragene Motiv gewählt. Ob damit, wie hier, nur fensterartige Oeffnungen oder Durchgänge verstanden sind, ist nicht festzustellen. Eine ähnliche Architektur scheint für die 40 Palmen-Nischen der Kuppelpfeiler und des ganzen Baues beabsichtigt.

Diese Umbildung der Apsiden-Architektur hatte zur Folge, dass die zwei Zwischenpfeiler breiter, und statt eines Pilasters mit zweien gegliedert wurden. Letztere konnten jedoch, wie im provisorischen Chor, nur 11 Pal. statt 12 breit werden, mit einem Zwischenraum von 3 3/4 Palmen. (Siehe Nr. 149 und 150). Der Wunsch, die Kreuzarme in Uebereinstimmung mit dem nicht mehr als provisorisch zu betrachtenden Chor zu bringen, mag diese Bildung verursacht haben.

Ferner gestattet diese Zeichnung, noch einige andere Gedanken Giuliano's, die ihm während der Zeichnung des Grundrisses einfielen, wieder ans Licht zu stellen.

1) Wenn man vom Centrum der Kuppel aus, im linken Kreuzschiff die Tiefe des Chores (auch vom Centrum aus gemessen) aufträgt, so gewahrt man den Rest eines Kreises, der den Beweis giebt, dass Giuliano die Wirkung des Kreuzschiffes sehen wollte, wenn man seine Tiefe nach der des provisorischen Chores richten würde.

2) Etwas weiter nach aussen sieht man in demselben Schiffe ein anderes Centrum mit einem Kreisstück, welches wohl die Lage der Bramante'schen Apsis anzudeuten hat.

3) Nach der Anordnung des Kreuzschiffes, für welche sich Giuliano zuletzt entschloss, gab er jedem Kreuzarm 1 1/2 Durchmesser der Hauptkuppel. Die Gesammtlänge der Kreuzarme beträgt also 4 Kuppeldurchmesser.

Langhaus. In diesem Theile des Gebäudes, zeigt die linke Hälfte dieselbe Anordnung wie im angeblichen Grundrisse Raphaels (Nr. 89); die rechte Hälfte enthält, statt der 40 Palmen-Nischen, Durchgänge, die eine etwas luftigere Bildung im Langhaus erzielen. [1]

[1] Siehe unter Nr. 98 die Fassade zu diesem Grundrisse.

Architecture des ronds-points. Le parti général adopté par Bramante pour les absides est conservé, mais diminué d'échelle et modifié dans le détail. Au lieu de la forme que présentent les Pl. 14 et 32, c'est celle qui est donnée en plan dans la Pl. 23, fig. 1, et en élévation dans la fig. 2, que Giuliano propose; et il choisit le motif le plus étroit, mais l'applique à des ouvertures de 30 palmes. Nous ne saurions dire s'il entendait ou non, comme ici, supprimer la communication entre l'abside et le pourtour en élevant ses colonnes sur un mur d'appui. Une disposition analogue semble prise en considération pour les niches de 40 palmes placées dans les piliers de la coupole et dans quelques autres endroits du plan.

Cette modification dans l'architecture des absides avait pour conséquence d'en grossir les deux piliers principaux, qui sont revêtus de deux pilastres au lieu d'un seul. On ne pouvait toutefois donner à ces derniers qu'un diamètre de 11 palmes, au lieu de 12, avec un intervalle de 3 3/4 pal. (Voyez les n^os^ 149 et 150). C'est probablement au désir de conformer l'architecture des transepts à celle du chœur, qu'il voulait conserver, que l'on doit attribuer cette nouvelle ordonnance.

La présente figure permet, en outre, de remettre en lumière plusieurs idées qui se présentèrent à l'esprit de Giuliano pendant qu'il travaillait à ce plan.

1° Si, du centre de la coupole, on porte avec le compas sur l'axe du transept gauche la distance qu'il y a entre ce centre et le fond du chœur, on aperçoit la trace d'un cercle. L'artiste aura voulu voir quel effet produirait le transept si on ne donnait à chacun de ses bras que la profondeur du *chœur* considéré jusqu'alors *comme provisoire*.

2° Dans le même transept, plus loin, on voit un autre centre avec le tracé d'un cercle correspondant, qui doit indiquer la place du rond-point de Bramante.

3° D'après la disposition à laquelle s'arrêta Giuliano, il donne à chaque bras du transept une longueur égale à 1 diamètre et 1/2 de la coupole principale. La longueur totale du transept se trouvait ainsi être 4 diamètres de la coupole.

Longue nef. La moitié de gauche, dans cette partie de l'édifice, nous montre la disposition que nous avons vue dans le prétendu plan de Raphaël (n° 89).

Dans la moitié gauche de ce plan, les niches de 40 palmes sont remplacées par des passages de même largeur, qui rendent à cette partie du temple un peu plus de légèreté.

Le n° 98 donne la restitution de la façade d'après ce plan.

Nr. 96.

Bl. 28, Fig. 3, und Bl. 29 (Rom, Bibliothek Barberini im berühmten Codex Giuliano da Sangallo's, fol. 64. — Perg.).

Dieser Grundriss ist, mit Ausnahme der Chorbildung, eine genaue Wiederholung der letzten Nummer. Das Kreuzschiff hat genau dieselbe Länge, und im Langhaus dieselben zwei Varianten, nur auf den entgegengesetzten Seiten. Der unfertige oder zum Theil abgeschnittene Portikus zeigt dasselbe Prinzip wie die beiden auf Bl. 26. In Betreff der Chorbildung fühlte Giuliano wahrscheinlich, wie kleinlich der provisorische Chor Bramante's sich zu einem so gewaltigen Langhaus verhalte, und giebt demselben hier einen Umgang und zwei Nebenkuppeln. Indem Giulio den quadraten Treppen keine Rechnung trug, die Bramante wenigstens in einem der beiden hinteren Kuppelpfeiler, in dem der heiligen Veronica, anlegte (siehe Bl. 23, Fig. 1 und Bl. 26, Fig. 1), scheint er die Vermuthung zu bestätigen, dass diese Treppe nur so lange der Bau währte, die quadratische Form und die gegebene Grösse beibehalten sollte; nach Beseitigung aber des auf den Fundamenten Rossellino's erbauten provisorischen Chores, wie an den andern Pfeilern, die Anbringung einer 40 Palmen-Nische beabsichtigt war.

Nr. 96 bis.

Bl. 29.

Da wir 1868 vom Bibliothekar keine Erlaubniss erhalten konnten, eine Photographie dieses Grundrisses verfertigen zu lassen (1), hatten wir eine Copie in natürlicher Grösse davon gemacht, und auf Bl. 29 autographirt.

Die fast unleserliche Handschrift Giuliano's haben wir daselbst deutlich wiedergegeben, und daneben die Kuppelarkade nach den angegebenen Maassen Giuliano's zum besseren Verständniss aufgezeichnet; da das Maass V = 62 Palmen ist, so ergiebt sich die fehlende Piedestalhöhe zu 21 Palmen.

(1) Erst 1877 richteten wir an den Fürsten Barberini selbst eine Anfrage, die er die Güte hatte, bejahend zu beantworten.

N° 96.

Pl. 28, fig. 3, et (Pl. 29), grandeur de l'origiginal. — (Rome, bibliothèque Barberini, codex de Giuliano da Sangallo, fol. 64. — Perg.).

Sauf pour la conformation du chœur et des parties qui en dépendent, ce plan est une répétition exacte du numéro précédent, et le transept a la même longueur. Dans le pied de croix, nous voyons les deux mêmes variantes, seulement disposées en sens inverse.

Le portique, inachevé ou bien en partie tronqué, dénote des intentions identiques à celles que révèlent les deux portiques de la Pl. 26.

Giuliano, redoutant probablement l'effet mesquin que produirait le chœur provisoire par rapport à un transept aussi développé, a muni ce chœur d'un pourtour et de deux coupoles secondaires.

Comme, dans le dessin des piliers postérieurs de la coupole, Giuliano ne tient aucun compte des grandes rampes carrées que Bramante avait construites à l'intérieur du pilier de Sainte-Véronique, sinon dans les deux piliers postérieurs de la coupole (voyez Pl. 23, fig. 1, et Pl. 26, fig. 1), il est permis de croire que, une fois le temple achevé et le chœur provisoire remplacé, on devait substituer à ces rampes des escaliers plus petits qui auraient permis de pratiquer dans les piliers une deuxième niche de 40 palmes.

N° 96 bis.

Pl. 29.

N'ayant pu obtenir du bibliothécaire, en 1868, qu'il laissât photographier (1) ce plan, nous en fîmes une copie exacte aussi grande que l'original. Elle est autographiée dans la Pl. 29.

Il n'y a que l'écriture presque illisible de Giuliano qui ne soit pas en fac-similé; elle a été reproduite en caractères plus lisibles.

Nous avons joint à ce plan, pour plus de clarté, l'arcade de la coupole, que nous avons dessinée d'après les cotes indiquées dans la note de Giuliano. L'unique mesure qui manque étant la hauteur V des voûtes, hauteur que nous savons être de 62 palmes, il en résulte que nous pouvons obtenir la hauteur des piédestaux, qui est de 21 palmes.

(1) En 1877 seulement, nous étant adressé directement au prince Barberini, celui-ci eut la bonté de nous autoriser à en faire prendre une photographie.

Nr. 96 ter.

Unter der Notiz Giuliano's ist ein kleiner Maassstab angegeben.

Die Notiz lautet:

« *Die Maasse der Pilaster* (Kuppelpfeiler) *von* « *S. Peter in Rom, welche für diesen Grundriss* « *gedient haben: Der Pilaster* (der korinthische) *ist* « *zwischen dem Rundstab des Capitells und dem* « *Rundstab der Basis, 86 Palmen, d. h. römische* « *Palmen hoch. — Die Basis ist 6 Palmen hoch, d.* « *h. 6 P. — Das Capitell ist 14 Palmen hoch. —* « *Der Architrav mit Fries und Gesims ist 27 Pal-* « *men hoch. — Vom Scheitel des grossen mittleren* « *Bogens bis zur Erde sind es canne 21, Palmen 6* » (d. h. im Ganzen 216 Palmen).

Die in Klammern stehenden Worte sind von uns erklärend hinzugefügt.

Nr. 97.

Bl. 28, Fig. 2 (Kuppeldurchmesser = 0,086ᵐ. — Spannung der Kuppelarkade = 0,049ᵐ. — F. — Not. Nr. 11. — Jov. Nr. 5).

Angefangener Grundriss, den wir 1866 unter den Unbekannten der Mappe 34 fanden. Die Notizen zeigen mit Gewissheit Giuliano als den Verfasser. Wir haben drei Joche des Schiffes ausgelassen, weil sie den übrigen gleich waren, um Raum für die Fig. 4 zu bekommen.

Anfänglich glaubt man, dass die Anordnung des Langhauses dieselbe sei, die sich in je einer der Varianten der beiden anderen Grundrisse Giuliano's, sowie im Grundrisse bei Serlio vorfindet; *die Bildung der Pfeiler ist aber, wie wir sehen werden, eine verschiedene.* Man erkennt an der leisen Angabe von Thüren, dass die Fassade bei der Flucht A anfangen sollte. Der isolirte Pfeiler B, der denen des Schiffes gleich ist, zeigt somit, dass Giuliano den Säulenportikus der vorhergehenden Entwürfe aufgab, und auf eine Pfeilervorhalle Bedacht nahm.

Im Gegensatz zu seinen zwei anderen Grundrissen versucht hier Giuliano, die Kreuzschiffe in grössere Uebereinstimmung mit dem provisorisehen Chore, den er zu einem bleibenden machen will, zu bringen und giebt die Umgänge auf.

Es erscheint beinahe unglaublich, aber Giuliano fand sein Langhaus in den beiden anderen Grundrissen noch nicht breit genug; er fügt noch ein Seitenschiff hinzu, so dass er, — nach der einen, weniger massiven, der zwei von ihm versuchten Varianten —

N° 96 ter.

Sous la note se trouve l'indication d'une petite échelle.

Voici la traduction littérale de la note :

« *Mesures des pilastres* (piliers de la coupole) *de* « *Saint-Pierre de Rome applicables à ce plan dessiné.* « *Le pilastre est haut de 86 palmes, c'est-à-dire* « *palmes romaines, depuis la baguette du chapiteau* « *jusqu'à la baguette de la base; en tout, 86 palmes.* « *La base est haute de 6 palmes, c'est-à-dire de p. 6* « *Le chapiteau est haut de 14 palmes. L'architrave,* « *la frise et la corniche sont hautes de 27 palmes.* « *Depuis le sommet du grand arc du milieu jus-* « *qu'au sol, il y a 21 cannes et 6 palmes.* » (C'est-à-dire en tout 216 palmes).

Les mots entre parenthèses ont été ajoutés par nous pour plus de clarté.

N° 97.

Pl. 28, fig. 2 (Diamètre de la coupole = 0ᵐ,086. — Ouverture de l'arcade de la coupole = 0ᵐ,049. — F. — Not. n° 11. — Jov. n° 5).

Plan commencé, que nous trouvâmes, en 1866, parmi les « inconnus » du portefeuille 34. Le dessin et l'écriture révèlent avec certitude la main de Giuliano da Sangallo. Nous avons supprimé trois travées de la nef, absolument semblables aux autres, afin d'obtenir une place pour la fig. 4.

Il semble à première vue que la nef présente exactement la disposition que nous avons constatée dans une moitié de chacun des autres plans de Giuliano, ainsi que dans le prétendu plan de Raphaël. *Mais la forme des piliers, ainsi que nous le verrons bientôt, est différente.* On voit, par la légère indication des portes, que la façade devait commencer à l'alignement A. Il en résulte que le pilier isolé B, semblable à ceux de la nef, devait faire partie du portique de la façade pour laquelle Giuliano abandonnait l'emploi des colonnes des projets précédents.

Dans ce plan, contrairement à ce qui a lieu dans les deux autres, Giuliano supprime les pourtours du transept, afin de les mettre plus en harmonie avec la destination permanente qu'il se proposait de donner au chœur, jusque-là provisoire.

Bien que cela semble incroyable, Giuliano ne trouvait pas encore trop large son pied de croix. Il ajoute un nouveau bas-côté aboutissant à la travée qu'il voulait intercaler dans le transept, et il arriva ainsi, avec celle des deux variantes, qui est d'un des-

zu einer neunschiffigen Gestaltung gelangte. Es ist allerdings richtig, der Grundriss gewann stellenweise an Klarheit. Eine Zwischentravée und eine Nische rücken die Querschiffabschlüsse dem entsprechend hinaus (1).

Ausser einem Maassstabe und mehreren Maassen, die wir bei Nr. 95 schon erwähnt haben, hat Giuliano noch folgende Notizen hinzugefügt:

« *b.* 325 *dal alltare magiore ī sino ala portta di mezo* », d. h. 325 Ellen vom Hauptaltar bis zur Mittelthüre gemessen.

« *b.* 332 *eltutto la metta* 166. Diese Maasse geben die Breite des Langhauses an.

Wir machen nun auf folgenden Umstand aufmerksam:

Nach dem beigefügten Maassstab, geht die 325 Braccia messende Länge von den Thüren bis zum Centrum der Kuppel. Nach den jetzigen Maassen von S. Peter, betrüge diese Distanz für fünf Arkaden 626 1/2 Palmen. Andererseits aber, nach dem Verhältniss von 1 Braccia = 2,612 Pal. sind 325 Br. = 848 Pal. Wir haben daher den Maassstab Giuliano's geprüft und gefunden, dass er zu klein für den Grundriss ist, also wahrscheinlich nicht herpasst. Stellt man nach dem Maasse 40 1/2 Braccia der Kuppel-Arkaden den genauen Maassstab her, so erstrecken sich die 325 Br. von den Thüren bis zum Eingang des Chors. Nach den vorhandenen Maassen wäre diese Länge 759 Pal., und nicht 848, nach dem Verhältniss von 1 Br. = 2,612 Pal. — Forscht man nun nach der Ursache dieses Unterschieds, so findet man nach genauer Untersuchung der Zeichnnng, *dass Giuliano die Ausdehnung der Pfeiler im Schiff vergrössert hat.* Statt die gruppirten Pilaster Bramante's an den Kuppelpfeilern mit 15 Palmen Zwischenraum zu wiederholen, hat er letzteres Maas auf circa 30 Palmen vergrössert, wie es auch an den *schrägen* Seiten der Kuppelpfeiler vorkommt, und wie dort, statt der Nischen von 10 Palmen, Capellen von 23 Palmen vorgeschlagen. So entsteht durch die Verbreiterung der fünf Pfeiler ein grösserer Längeraum von 78 Palmen, welche mit den 759, im Ganzen 837 ausmacht. Da wir andererseits gesehen, dass der Braccio mit welchem Giuliano maass, etwa 1/40 Palmo zu klein war, so sind 325 Br. bloss etwa 839 1/2 Pal., ein Maass, welches mit den 837, die sich nach den ausgeführten Theilen ergeben, für unsere Zwecke genügend zusammentrifft.

Hieraus entspringt eine wichtige Aufklärung, und wir sind nun im Stande, einen der letzten dunklen Punkte im *Memoriale* Antonio's zu verstehen. Nur

(1) Diese Figur ist nach unserer Pause hergestellt; daher sieht man die deutsche Notiz, die wir auf dieselbe geschrieben hatten.

sin moins massif, à avoir un pied de croix à *neuf nefs.* Il est vrai qu'ici le plan, *en quelques endroits,* a gagné en clarté (1). La travée intercalée correspondant à cette nef, et de plus une grande niche, écartent d'autant les ronds-points.

Outre une échelle et plusieurs cotes que nous avons citées en partie dans le n° 95, Giuliano a inscrit les notes suivantes :

« *b.* 325 *dal alttare magiore ī sino ala portta di mezo,* » c'est-à-dire : 325 brasses depuis le grand autel jusqu'à la porte du milieu.

« *b.* 332 *elttuto la metta* 166. » Ces mots indiquent la largeur du pied de croix.

Nous appelons l'attention sur le fait suivant :

Mesurée avec l'échelle du plan, la longueur de 325 brasses va de la porte au centre de la coupole. Cette distance, d'après les mesures réelles de Saint-Pierre, serait pour cinq arcades, comme ici, de 626 1/2 palmes. — D'autre part, en admettant que 1 braccio = 2,612 palmes, les 325 braccia donneraient 848 palmes. Après avoir vérifié l'échelle de Giuliano, nous avons vu qu'il l'avait dessinée trop petite, ou qu'elle ne se rapportait probablement pas à ce plan. Si l'on rétablit l'échelle exacte d'après l'ouverture des arcades de 40 brasses, on voit que les 325 brasses, prises depuis la porte, placent l'autel à l'entrée du chœur. Or, cette longueur, avec les mesures des éléments actuels de Saint-Pierre serait, pour 5 arcades, de 759 palmes et non de 848 que l'on obtient en prenant 1 braccio = 2,612 palmes. Quand on cherche la cause de cette différence et que l'on examine le dessin de plus près, on découvre que *Giuliano a agrandi la longueur des piliers dans la nef.* Au lieu de conserver, pour les pilastres groupés, l'écartement de 15 palmes donné par Bramante, Giuliano l'a porté à 30 palmes environ, ainsi que cela existe dans les pans coupés des piliers de la coupole. Cette modification lui permettait d'installer, comme dans ce dernier endroit, à la place des niches de 10 palmes, des chapelles ayant 23 palmes d'ouverture. Il en résulte, pour cinq piliers, une augmentation de longueur de 78 palmes qui, ajoutées aux 759 palmes précédentes, donnent 837. Comme nous avons vu que le braccio de Giuliano était de 1/40^{e} de palmes environ trop petit, les 325 brasses ne font guère que 839 1/2 palmes, chiffre qui ne s'écarte pas beaucoup de 837, trouvé avec les mesures réelles.

Nous obtenons ainsi un éclaircissement très-important, qui permet de comprendre le dernier point obscur du *Memoriale* d'Antonio. C'est à des piliers

(1) Cette figure étant reproduite d'après notre calque, on y voit également la notice allemande que nous y avions inscrite pour notre propre usage.

auf solche, in dieser Weise vergrösserte Pfeiler des Schiffes kann der § 2 dieses Schriftstücks Anwendung finden, und man ist zum Schlusse berechtigt, *dass solche Pfeiler in dem Entwurfe vorkamen, den Raphael allein oder mit seinen beiden älteren Collegen vorgelegt hatte, als Antonio sein* Memorial *aussetzte.*

Da in der Aufnahme Peruzzi's, von der schon öfters die Rede war, der Pfeiler R′V′ (Bl. 45), die Bramante'schen Verhältnisse, und nicht die des Pfeilers mit vergrössertem Pilasterzwischenraum hat, so muss man schliessen, dass entweder dieser Pfeiler von Bramante ist, oder dass Raphael den Gedanken der verstärkten Pfeiler aufgab.

Wäre die erste dieser Annahmen die richtige, so würde sie eine hochwichtige Frage entscheiden, da die Gestalt R′ V′ dieses Pfeilers bewiese, dass zur Zeit seiner Ausführung Bramante sich zu Gunsten des lateinischen Kreuzes hatte umstimmen lassen. Denn bei Beabsichtigung eines griechischen Kreuzes, musste dieser Pfeiler, wie in den Kreuzarmen, einen dritten Pilaster von 12 Palmen, sowie den Ansatz zur Apsidenbildung mit den 5 Palmen-Säulen aufweisen (Pfeiler R V, Bl. 45).

Im vorliegenden Grundrisse hat Giuliano die entsprechenden Pfeiler des Kreuzschiffes mit ihren drei Pilastern, wie sie Bramante ausgeführt hatte, beibehalten. Hätte nun Bramante im *Langhause* die entsprechenden Pfeiler in der Gestalt von R′ V′ (d. h. auf ein Langhaus berechnet), ausgeführt, selbstverständlich mit 15 Palmen Pilasterentfernung, so ist mit Gewissheit anzunehmen, dass weder Raphael noch seine Collegen auf den Gedanken gekommen wären, um dasselbe Ziel, d. h. die Herstellung eines Langschiffs zu erreichen, mächtigere Pfeiler, wie sie hier zu sehen sind, und Antonio sie tadelt, vorzuschlagen; und dies um so weniger als der fragliche Vortheil, in diesen Pfeilern Capellen anbringen zu können, durch die schwerfälligere Gestaltung des Langhauses reichlich aufgehoben wird. Es drängt sich daher die Frage auf, wie überhaupt der Gedanke solch ausgedehnter Pfeiler Platz greifen konnte, und da können wir nur eine Erklärung versuchen : Als Bramante, der ein griechisches Kreuz baute, an den *südlichen* Pfeiler (R V, Bl. 45) kam, so legte er ihn mit drei Pilastern und dem Ansatze für die punktirte, gelbgeränderte Apsis an. Dieser Pfeiler hatte nun sehr annähernd, wenn nicht genau, die Breite der vergrösserten Pfeiler, mit denen wir uns beschäftigen, und musste weit genug vorgeschritten sein, um bei den Nachfolgern Bramante's den Wunsch hervorzurufen, ihn so vollständig als möglich zu benützen, selbst wenn er noch nicht sehr die Erdoberfläche überragt, — und daher der Gedanke der stärkeren Pfeiler, welche das ganze

agrandis de la sorte que le § 2 de ce document fait allusion, et l'on doit en conclure *qu'ils existaient aussi dans le plan que Raphaël seul, ou conjointement à ses collègues, avait présenté au moment où Antonio écrivit son* « Memoriale ».

Comme dans le relevé de Peruzzi dont il a été question plusieurs fois, le pilier R′V′ (Pl. 45) figure pour l'écartement des pilastres avec les proportions de Bramante, et non avec les mesures agrandies; on doit reconnaître, ou bien que ce pilier remonte à Bramante, ou bien que Raphaël abandonne l'idée de faire des piliers agrandis.

Si la première de ces hypothèses était vraie, on en pourrait tirer une conséquence de la plus haute importance. La forme R′V′ de ce pilier prouverait que, au moment où Bramante l'éleva, le projet d'une croix latine prévalait; car, dans une croix grecque, il faudrait que ce pilier fût revêtu d'un troisième pilastre de 12 palmes, et montrât l'amorce de deux pilastres de 5 palmes comme point de départ des ronds-points, ainsi que cela se voit dans le transept et dans le pilier RV (pl. 45).

Or, d'après le plan de Giuliano qui nous occupe, les trois pilastres des piliers correspondants dans le transept sont dessinés tels que Bramante les exécuta. D'autre part, si Bramante avait également exécuté les deux piliers de la nef, naturellement avec des pilastres écartés de 15 palmes et avec la forme R′V′ (Pl. 45), on peut admettre, sans hésitation pour ainsi dire, que Raphaël et ses collègues, pour arriver au même but, c'est-à-dire à une longue nef, n'auraient pas songé un seul instant à proposer des piliers agrandis tels qu'on en voit dans le plan de Giuliano, l'avantage douteux d'avoir des chapelles dans ces piliers étant plus que contre-balancé par la lourdeur d'aspect qui en résultait pour la nef. On est donc amené à rechercher la raison qui a pu donner l'idée de ces piliers si étendus, et voici la seule explication que nous puissions donner : Bramante, voulant faire une croix grecque, avait commencé le pilier *méridional* RV (Pl. 45) avec trois pilastres, pour faire partir de là son rond-point, ainsi qu'on le voit par le contour pointillé bordé de jaune. Ce pilier avait, à très-peu de chose près, la largeur des piliers agrandis qui nous préoccupent, et il devait être suffisamment avancé pour que les successeurs de Bramante eussent regretté de ne pas utiliser les fondations qui allaient peut-être jusqu'à fleur du sol sinon plus haut encore; de là l'idée des piliers agrandis dont on contre-balançait la lourdeur par l'avantage résultant des chapelles.

Fundament bedeckten, und der Anbringung von Capellen, um das schwerfällige dieser Anordnung zu verbergen.

Eine Bestätigung dieser Erklärungsweise dürfte sich aus der Aufnahme Peruzzi's, sowie aus dem Inventarium der Säulen der alten Basilika ergeben. Von der Fassade gerechnet, standen auf der Südseite 10, auf der nördlichen 12 Säulen. Nun war es nöthig, gerade diese zwei weiteren Säulen abzutragen, wenn man statt des Pfeilers R' V', den Pfeiler R V für ein griechisches Kreuz auch nur fundamentiren wollte.

Das Ergebniss wäre nun folgendes : Bramante fängt den Pfeiler R V für ein griechisches Kreuz an, der Pfeiler R' V' dagegen ist ganz von Raphael, der ihn bis zur auf Bl. 24 sichtbaren Höhe führt, und gleichzeitig, oder später, den Pfeiler R V nach dem neuen Plane umarbeitet und bis zur gleichen Höhe führt.

Diese Art der Auslegung bestätigt wiederum die Datirung, die wir dem Memoriale Antonio's zu geben uns genöthigt sahen, ja es bestimmt sogar dies Datum genauer, da die Pfeiler, welche Antonio tadelt, von Raphael nicht in Angriff genommen wurden.

Die Ansicht, es seien die beiden Pfeiler etwa erst das Werk Antonio's, nach dem Tode Raphaels entstanden, wäre ganz unhaltbar, da erst nach 1537 die Arbeiten wieder begonnen wurden, d. h. nach dem Tode Peruzzi's, der folglich diesen Pfeiler nicht aufnehmen konnte. Endlich wären sie nicht auf dem Bl. 24 sichtbar, da es vor 1537 gezeichnet worden ist.

Nr. 98.

Bl. 27. Wiederherstellung der Fassade Giuliano's zu Nr. 95.

Wir haben hier versucht, einen Aufriss zum Grundrisse Giuliano's, Bl. 26, Fig. 1, zu machen.

Anfänglich, weil Giuliano die Säulen der Vorhalle gleich stark als die 12 Palmen breiten Pilaster des Innern gezeichnet hatte, nahmen wir diese Ordnung für die säulenreiche Vorhalle an. Die gegebenen Axenweiten von S. Peter gaben aber bei der hier gezeichneten Säulenzahl zu enge Intercolumnien.

Wir wählten also die 8 Palmen starke Ordnung der Umgänge. Da Antonio in seinem *Memoriale* von dorischen Pilastern spricht, die bei Raphael mehr als 12 Durchmesser hätten, wollten wir diese schlanken Verhältnisse auch bei Giuliano erzielen; liessen daher die Säulen, statt auf einem 15 1/2 Palmen hohen Piedeslale ruhen, bis auf den Boden herunter gehen. Die

Ce qui semble confirmer cette explication, c'est que, d'après les relevés et l'inventaire des colonnes de l'ancienne basilique dressés par Peruzzi, on avait enlevé, du côté du sud, deux colonnes de plus que du côté du nord. Or il était nécessaire d'enlever ces deux colonnes, si l'on voulait faire le pilier RV en vue de la croix grecque, tandis que, pour le pilier R'V' tel qu'il existe dans le relevé de Peruzzi, on pouvait laisser debout les douze premières colonnes de l'ancienne nef.

En résumé, voici ce qui semble résulter de cet examen : le pilier RV fut commencé par Bramante, en vue de la croix grecque, tandis que le pilier R'V' est dû en entier à Raphaël qui le conduisit à la hauteur que nous voyons dans la Pl. 24, et qui ramena ensuite le pilier RV à la même forme.

Cette interprétation confirme la date que nous sommes obligé de donner au *Memoriale* d'Antonio, et la précise même, puisque les gros piliers de la nef contre lesquels Antonio proteste dans le § 2 *ne furent pas mis en œuvre par Raphaël.*

L'hypothèse suivant laquelle ces piliers auraient été construits par Antonio quand Raphaël n'existait plus est inadmissible, car les travaux ne furent repris de ce côté que vers 1537, après la mort de Peruzzi qui, par conséquent, n'aurait pu en faire le relevé. Ils ne seraient pas non plus visibles dans la Pl. 24, antérieure à cette date.

N° 98.

Pl. 27. Restitution de la façade pour le plan de Giuliano n° 95.

Nous avons tenté ici de composer une élévation pour le plan de la Pl. 26, fig. 1.

Au début, nous rappelant que Giuliano a dessiné les nombreuses colonnes du portique en leur donnant un diamètre égal aux pilastres de l'intérieur, qui ont 12 palmes, nous avions pris ce grand ordre pour le portique. Étant donnés les axes de Saint-Pierre, on arrive avec cet ordre à des entrecolonnements trop étroits.

En conséquence, nous avons employé l'ordre de 8 palmes qui revêtait extérieurement les pourtours. Mais, comme Antonio parle, dans son *Memoriale,* des pilastres doriques, hauts de plus de 12 diamètres, qui se trouvaient dans le projet de Raphaël, nous avons cherché à reproduire dans celui de Giuliano da Sangallo quelque chose de ces proportions. Pour cela,

hohe Attika, welche den Gewölben der Vorhalle entspricht, suchten wir soviel als möglich zu gliedern, und zwar durch Mosaikdarstellungen vor den Tonnen, und durch Fenster, zu Beleuchtung der über den Säulen anzubringenden Räume.

Die freistehenden Thürme werden durch die Attika mit der Fassade verbunden und sind von dem Inneren der Fassade durch Treppen in der Attika zugänglich. Diese Thurmhelme haben wir einem der Entwürfe, die Giuliano kurz darauf (Winter von 1515-16), für S. Lorenzo in Florenz verfertigte (in den Uffizien) nachgebildet.

Nach dem gelegentlich des *Memorials* Gesagten (§ 7, Raphael hatte eine neue, schwerere Kuppel projektirt), haben wir vielleicht Unrecht gehabt, auch hier die Bramante'sche Kuppel anzunehmen.

Siehe die Fassade Raphaels, Nr. 161 (Bl. 35, Fig. 1).

Nr. 99.

Bl. 54, Fig. 10.

Handschrift Giuliano da Sangallo's.

Wir geben hier dasselbe Beispiel, welches Cav. Carlo Pini in seiner *Scrittura di artisti italiani* mitgetheilt, und dessen Benützung er uns gestattet hat.

Nr. 100.

Bl. 55, Fig. 2.

Ein Beispiel von der Art, wie Giuliano da Sangallo die Architektur zeichnete.

Ueber die Bestimmung des Bauwerks erfahren wir nur so viel als sich aus Giuliano's Inschrift ergiebt (1). Der Ausdruck « *Locus Tibicinum* » weist auf einen Ort für die Musiker, namentlich Trompeter (2). Wir bemerken, dass in Folge eines mangelhaften Aufeinanderpassens des oberen und unteren Negativs die obe-

(1) Herr R. Redtenbacher, in einer freundlichen Mittheilung, vermuthet, die Halle sei für einen Platz rechts über der Freitreppe, vor der alten Loggia des Segens vor S. Peter, bestimmt gewesen. — Vasari im Leben Giulio Romano's, X, p. 95, erwähnt einen solchen Ort.

(2) Professor Jacob Burckhardt äusserte gegen uns den Gedanken, man müsse *Tubicinum*, Trompeter, und nicht Tibicinum, Flötenspieler, wie Giuliano geschrieben, lesen.

nous avons supprimé le soubassement, en forme de piédestal, de 15 1/2 palmes de hauteur, et nous avons fait descendre les colonnes jusqu'au sol. Quant à l'attique qui correspond aux voûtes du portique, nous nous sommes efforcé de l'atténuer autant que possible par des tableaux en mosaïques devant les voûtes en berceau, et par des fenêtres là où les colonnes supportaient des architraves et où l'on devait par suite admettre l'existence de pièces supérieures.

Les campaniles isolés sont uniquement reliés à la façade au moyen de cet attique, par lequel passe l'escalier qui donne accès aux tours. Le couronnement de ces clochers est emprunté à l'un des projets de Giuliano (hiver de 1515-16) pour la façade de San-Lorenzo à Florence (conservé aux Uffizi).

Il résulte, du § 7 du *Memoriale* d'Antonio, que Raphaël projetait une coupole plus lourde que celle de Bramante. Nous avons donc eu peut-être tort de répéter, dans un projet dû à un associé de Raphaël, la coupole adoptée par Bramante.

Voyez la façade de Raphaël, n° 161 (Pl. 35, fig. 1).

N° 99.

Pl. 54, fig. 10.

Autographe de l'écriture de Giuliano da Sangallo.

Nous donnons ici le spécimen publié par le cav. Pini dans sa *Scrittura di artisti italiani*, spécimen qu'il nous a autorisé à reproduire.

N° 100.

Pl. 55, fig. 2.

Exemple de la manière dont Giuliano da Sangallo dessinait l'architecture.

En dehors de ce que révèle l'inscription tracée par Giuliano, nous ne saurions donner de renseignements sur la destination précise de ce projet, ni sur l'emplacement du futur édifice (1). L'expression « *Locus tibicinum* » désigne la place réservée aux musiciens, surtout aux joueurs de trompette (2). Dans

(1) M. Redtenbacher, dans une communication récente, qu'il a eu l'obligeance de nous adresser, suppose que cette loge devait être placée au haut de l'escalier, devant l'ancienne loge de la bénédiction de Saint-Pierre et sur une plateforme s'avançant à droite de cet escalier. — Vasari, dans la vie de Giuliano Romano, X, 95, parle d'un emplacement pour un pareil usage.

(2) Le professeur Jacob Burckhardt nous a dit que, selon lui, il faut lire *tubicinum* et non *tibicinum* (joueur de flûte), comme l'écrit Giuliano.

ren Theile etwas zu schmal gerathen sind. Man sieht, dass im Alter von sechzig Jahren, Giuliano noch mit fester Hand und viel Feinheit zeichnete. Die Figuren offenbaren den Zeitgenossen Botticelli's.

Die Aufschrift : « Giuliano da S. Gallo : ~ » ist von Vasari (1).

II

DAS « MEMORIALE » DES ANTONIO DA SANGALLO

Nr. 101.

Fig. 20, im Text.

A

Die zweite Quelle, aus welcher wir Aufschlüsse über den Entwurf Raphaels schöpfen, ist das *Memorial* Antonio's.

Unter diesem Namen haben die Commentatoren des Vasari, im Anhange der Biographie des *Antonio Caroliani* genannt Antonio da Sangallo der Jüngere (2), ein Schriftstück mitgetheilt, das uns hier von grossem Nutzen sein wird. Es handelt sich um den Entwurf zu einem Bericht an den Papst über den Gang der Arbeiten in S. Peter; er ist auf ein loses Blatt Papier geschrieben, dessen Rückseite wir, Figur 20, in Facsimile und fast in natürlicher Grösse ($0{,}215^m \times 0{,}19^m$) wiedergeben. Diese Figur enthält das Ende des Berichtes und ein Stück Fassaden-Grundriss, das wir schon Bl. 39, Fig. 1, nach unserer Pause veröffentlicht haben.

Wir wissen nicht, ob dieser Bericht je abgegeben wurde; was übrigens für unsern Zweck ohne Bedeutung ist.

* * *

Das Schriftstück trägt kein Datum, und wir waren lange nicht im Stande, dies feststellen zu können. Wir vermutheten, es möchte aus der Zeit Clemens VII. sein; Cav. Carlo Pini, und H. v. Reumont, die wir hierüber schriftlich befragten, konnten keine frühere Datirung annehmen. Erst Ende 1874, während wir unsere Erwiederung (3) auf H. Redtenbachers Beiträge vorbereiteten, überzeugten wir uns, das Dokument müsse direct mit Raphaels Thätigkeit in Beziehung gebracht werden, ja zu seinen Lebzeiten entstanden

(1) Siehe Seite 166.
(2) Vasari (éd. Le Monnier), X, p. 25.
(3) Nicht *Coriolani* wie bei Milanesi (Vasari, IV, 1880, p. 292).
(4) Zeitschrift für bild. Kunst. X, p. 253.

notre reproduction, par suite d'une erreur du photographe, toute la partie au-dessus de l'architecture inférieure se trouve être trop étroite. On voit qu'à l'âge de soixante ans Giuliano dessinait encore avec fermeté et finesse; les figures indiquent un contemporain de S. Botticelli.

Dans l'inscription « Giuliano da S. Gallo : ~ », nous reconnaissons la main de Vasari (1).

II

LE « MEMORIALE » D'ANTONIO DA SANGALLO.

N° 101.

Fig. 20 dans le présent volume.

A

La seconde source qui nous fournit des éclaircissements sur le projet de Raphaël est le *Memoriale* d'Antonio.

C'est sous ce titre que les annotateurs de Vasari (édit. Le Monnier) (2) ont publié, dans l'appendice accompagnant la *Vie d'Antonio Coroliani* (3), dit « Sangallo le jeune », un écrit qui nous sera de la plus grande utilité. Il s'agit d'un brouillon pour un rapport qu'Antonio voulait adresser au pape relativement à la marche des travaux de Saint-Pierre; il est écrit sur une feuille de papier détachée, dont nous reproduisons ici le verso en fac-similé. Ce fac-similé, à peu près aussi grand que l'original ($0^m{,}215 \times 0{,}19$), contient la fin du rapport et le plan du portique de Saint-Pierre que nous avons déjà publié Pl. 39, fig. 1, d'après notre calque.

Nous ignorons si le *Memoriale* fut remis au destinataire, ce qui d'ailleurs n'a pas d'importance pour notre étude.

* * *

L'écrit ne porte pas de date, et nous avons été longtemps avant de pouvoir la rétablir. A l'origine, nous supposions qu'il pouvait appartenir à l'époque de Clément VII. M. Pini et M. de Reumont, que nous consultâmes à ce sujet, nous ont écrit qu'ils ne croyaient pas non plus pouvoir admettre une date antérieure à celle-là. Ce fut seulement vers la fin de 1874, en préparant une réponse (4) aux articles de M. Redtenbacher, que nous avons constaté le rapport étroit qu'il y a entre le document et les travaux de

(1) Voyez p. 166.
(2) Vasari, X, p. 25.
(3) Et non *Coriolani* comme dans Milanesi (Vasari, 1880, IV, p. 292).
(4) Zeitschrift für bild. Kunst. Band X, p. 253.

sein, wie wir bei Besprechung desselben beweisen werden.

Auch H. Jovanovits hat die Nothwendigkeit einer früheren Datirung erkannt, vermuthet aber, das Schriftstück sei « unmittelbar nach dem Tode Raphaels verfasst » (1). Mit Recht hat er den Zusammenhang einer Anzahl Studien Antonio's mit den in dieser Denkschrift ausgesprochenen Ansichten hervorgehoben. Er verzichtet jedoch auf jede Kritik des Dokuments, unterlässt es den Sinn der einzelnen Punkte zu erklären, oder Näheres für das Verständniss des Raphaelischen Entwurfes daraus abzuleiten. Allerdings war die Aufgabe keine leichte, und auch wir sind nur allmälig zu Feststellung von Erklärungen gelangt, die wir in Folgendem darlegen.

Wir wollen der Reihe nach die einzelnen Sätze Antonio's untersuchen.

Einleitung Antonio's.

(A) « *Mosso più a miserichordia e onore di Dio e di Santo Pietro, e onore e utile di Vostra Santità, che a utilità mia,* (B) *per fare intendere chome li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vostra Santità, perchè, sono buttati via. Le chagione sono queste infrascritte :* »

1) In dieser kurzen Einleitung lehrt die Stelle « *che a utilità mia* », dass dieser Bericht Antonio's seinem Urheber möglicher Weise zum Nachtheil gereichen konnte.

2) Im zweiten Theile beurkundet der zweimalige Gebrauch des Zeitworts « spendere » im *Indicativ præsens,* und das darauf folgende « *sono buttati via* », dass, während Antonio diesen Bericht verfasste, gebaut wurde, und zwar, dass *andere Architekten den Bau leiteten.*

Da nun nach dem Tode Raphaels *Antonio*, und nicht Peruzzi, wie bisher angenommen wird, gleich Oberarchitekt und Nachfolger Raphaels wurde (2), so hätte nach dem Tode Raphaels dieser ganze Abschnitt keinen Sinn mehr.

Das Memoriale ist somit zu Raphaels Lebzeiten entstanden.

Da die Entwürfe Antonio's, die mit dem *Memoriale* zusammenhängen, zum Theil sehr grossartige Bau-Anlagen sind, die kaum in der letzten Zeit Raphaels,

(1) Jovanovitz, S. 10 und 89.
(2) Vom ersten April bezieht er den Gehalt eines solchen. Müntz, *Gaz. des Beaux-Arts.* 1879. Déc., p. 523, n. 3.

Raphaël; nous avons même acquis la conviction qu'il avait dû être rédigé du vivant de ce dernier, comme nous le démontrerons en discutant le commencement.

M. Jovanovits aussi, sentant la nécessité d'assigner au *Memoriale* une date plus reculée, suppose qu'il a été rédigé immédiatement après la mort de Raphaël (1). Il a reconnu la corrélation qui existe entre un certain nombre de projets d'Antonio et les vues exposées dans le rapport de celui-ci. Néanmoins il renonce à toute discussion sur ce document, et il ne cherche ni à expliquer le sens des différents paragraphes, ni à en tirer parti pour mieux comprendre le projet de Raphaël. Nous avouons, du reste, que la tâche est difficile, et ce n'est que graduellement que nous en sommes venu à pouvoir proposer les explications qui vont suivre.

Nous examinerons successivement les divers paragraphes.

Introduction d'Antonio.

(A) « *Mosso più a miserichordia e onore di Dio e di Santo Pietro, e onore e utile di Vostra Santità, che a utilità mia,* (B) *per fare intendere chome li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vostra Santità, perchè sono buttati via. Le chagione sono queste infrascritte :* »

1° Dans ces quelques lignes d'introduction, les mots « *che a utilità mia* » montrent que, aux yeux de l'auteur, ce rapport pouvait avoir pour lui-même des suites désavantageuses.

2° Plus loin, le verbe *spendere* employé deux fois à l'*indicatif présent*, et l'expression « *sono buttati via* », nous apprennent que, à l'époque où Antonio écrivait son rapport, on travaillait au monument et que *d'autres architectes dirigeaient les travaux de Saint-Pierre.*

Or, comme après la mort de Raphaël *Antonio da Sangallo*, et non Peruzzi, ainsi qu'on l'admet à tort, fut immédiatement (2) nommé architecte en chef de la basilique et successeur de Raphaël, toute cette introduction n'aurait pas eu de sens après la mort du Sanzio.

Le « Memoriale » d'Antonio a donc été rédigé du vivant de Raphaël.

Comme les études et les projets d'Antonio, dans lesquels sont appliquées les idées exposées dans ce rapport, nous montrent souvent des dispositions très-

(1) Jovanovits, p. 10 et 89.
(2) Antonio en reçoit le traitement à partir du 1er avril 1520. Müntz, *Gaz. des Beaux-Arts.* 1879. Déc., p. 523, n. 3.

wo die Geldmittel knapp wurden, passen, und nach dem Tode Raphaels, bis zur Regierungszeit Paul III, erst recht undenkbar wären, so bleibt nur die Annahme übrig, es sei das *Memoriale* etwa 1516 bis 1517 entstanden (1), das heisst zwei bis drei Jahre nachdem Raphael den Bau unternommen, und um die Zeit als Antonio, am 22. November 1516, zum Gehülfen Raphaels, zum zweiten Architekten der Peterskirche, mit dem Titel : « *aiutante dell' architetto* », ernannt wurde.

§ 1.

« *In prima, bisognia chonchordare la pianta, la quale è tutta difforme : fare che vi sia qualche chapella grande oltra alla magiore, per che non ci è se none chapellette; e fare che vi sia conformità, la quale non v' è, nè perfettione in molti luogi.* »

Der Satz : « Man muss den Grundriss, der ganz entstellt ist, in Uebereinstimmung bringen, » enthält eine Kritik, welche auf die drei Grundrisse seines Oheims Giuliano da Sangallo eine schlagende Anwendung findet und zu dem Schlusse führt, dass sie den Plan Raphaels wiederspiegeln.

Was Antonio *Coroliano* da Sangallo unter dem Mangel grösserer Capellen meinte, versteht man am besten aus seinen Entwürfen, wo er an den Ecken des Baues und im Schiffe, Rundbauten und Vorkuppeln anbrachte (Siehe die Nummern 113 bis 117).

Nochmals betont Antonio da Sangallo den Mangel an Harmonie und Uebereinstimmung an mehreren Stellen.

§ 2.

Sechunda, li pilastri della nave sono più grossi che quelli della trebuna, che voriano esere mancho, o almancho eguali.

Bis vor ganz kurzer Zeit war uns das Verständniss dieses Vorwurfs gänzlich verschlossen. Wir suchten ihn mit dem Umstande, dass in der Apsis des provisorischen Chores die Pilaster blos 11 Palmen stark sind statt 12, oder mit der stärkeren Bildung der Zwischenpfeiler in den Apsiden des Kreuzschiffes bei

(1) Am 1. Juli 1514 schreibt Raphael seinem Onkel Simone Ciarla, begeistert von der Freude des Papstes am Baue, und von den 60,000 Dukaten, die Leo X jhärlich an denselben wenden wollte.

grandioses, conçues sur la plus vaste échelle, ces études et ces projets ne peuvent guère avoir été élaborés pendant les dernières années de la vie de Raphaël, alors que la pénurie d'argent était devenue extrême. Comme, en outre, pour la même raison, ces projets eussent été encore moins admissibles durant l'époque comprise entre la mort de Raphaël et l'avènement de Paul III, il ne reste qu'à placer la date du *Memoriale* entre les années 1514 et 1517, quand Raphaël commençait à diriger les travaux (1), avant qu'Antonio lui-même fût nommé, le 22 novembre 1516, aide de Raphaël et deuxième architecte de la fabrique avec le titre d'*architecte adjoint*.

§ 1.

« *In prima, bisognia chonchordare la pianta, la quale è tutta difforme : fare che vi sia qualche chapella grande oltra alla magiore, per che non ci è se none chapellette; e fare che vi sia conformità, la quale non v' è, nè perfettione in molti luogi.* »

La critique exprimée par les mots : « *Il faut introduire de l'unité dans le plan qui est difforme* » (sic), s'applique d'une manière frappante aux trois plans de Giuliano da Sangallo, l'oncle d'Antonio, et l'on peut en conclure que ces plans reflètent celui de Raphaël.

Quant à ce que Antonio Coroliani veut dire par le manque de chapelles plus considérables, ce sont ses projets datant de cette époque qui nous le révèlent. Aux angles de l'édifice, il projette des édifices contenant d'importantes chapelles circulaires, et, dans la nef, en avant du dôme principal, il pratique des élargissements recouverts de calottes. (Voyez les n^os^ 113 à 117.)

Enfin Antonio revient encore une fois sur l'absence d'harmonie et d'unité qui se manifeste en divers endroits.

§ 2.

Sechunda, li pilastri della nave sono più grossi che quelli della trebuna, che voriano esere mancho, o almancho eguali.

Pendant longtemps nous nous sommes efforcé en vain de comprendre le point sur lequel portait cette critique. Nous cherchions à la rapporter au fait que, dans l'abside du chœur provisoire, les pilastres n'ont que 11 palmes de largeur au lieu de 12, ou bien encore aux dimensions plus considérables que Giuliano

(1) Dans la lettre adressée le 1er juillet 1514 à son oncle Simone Ciarla, Raphaël parle avec enthousiasme de l'intérêt que Léon X portait à l'édifice, et des 60,000 ducats que celui-ci comptait y consacrer annuellement.

Giuliano in Verbindung zu bringen; aber es wollte uns keine dieser Erklärungen befriedigen.

In den drei Grundrissen Giuliano's ist die grosse Pilasterordnung fast überall nicht stärker gezeichnet, als etwa 10 Palmen, d. h. wie eine Ordnung, die ohne Piedestal bis zum Kämpfer der Seitenschiff-Arkaden reichen würde. Auf dem Grundrisse Nr. 97 (Bl. 28, Fig. 2) ist sogar die Breite der Pilaster zu 3 7/8 Braccia, d. h. 10 Palmen, angegeben, und zwar gerade an den Kuppelpfeilern. Soll man etwa annehmen, dass Sangallo und Raphael zwar die von Bramante ausgeführte grosse 12 Palmen breite Ordnung für die Kuppelpfeiler lassen, die Arkadenpfeiler der Schiffe und Apsiden aber blos mit einer 10 Palmen breiten Ordnung versehen wollten?

Im selben Grundrisse hat Giuliano das Maass der äusseren Pilaster am provisorischen Chore zu Braccia 5, d. h. 13,05 Palmen angegeben, wo sie wirklich 12 Palmen hatten.

Es ist jedoch wahrscheinlicher, eine ungenaue Zeichnung von Seiten Giuliano's anzunehmen, um so mehr, da die Notiz auf Nr. 75 (Bl. 28, Fig. 3), kaum auf etwas anderes als die jetzige Ordnung bezogen werden kann.

Erst ganz zuletzt ist uns der wirkliche Gegenstand, den Antonio in diesem Paragraphe tadelt, klar geworden, und zwar gelegentlich der Prüfung einiger Maasse in Nr. 97.

Wir verweisen daher auf die ausführliche Auseinandersetzung, die wir bei jener Gelegenheit gegeben haben.

§ 3.

« *Tertia, chochordare li pilastri di fuora, che sono dorichi, e sono più di dodici teste, et sogliono essere sette.* »

Um diese Kritik zu erklären, können wir nur folgende Vermuthung aussprechen:

Die Abbildungen des provisorischen Chores zeigen, dass die äussere Ordnung, im Grundrisse 12 Palmen breit, eine dorische war, und nach Bl. 52, Fig. 2, und Bl. 49, Fig. 2, wäre ihre Höhe etwa die der inneren korinthischen gewesen, und in diesem Falle dieselbe, die Antonio in seinen Fassaden, Bl. 31, Fig. 1 und 2, Bl. 39, Fig. 3, oder Bl. 48, Fig. 2, anwendete. Eine durch Peruzzi gemachte Aufnahme des Gebälks geben wir auf Bl. 20, Fig. 8 (Nr. 153). Nun waren die äusseren Dreiviertel-Säulen der Umgänge blos 8 Palmen stark. Da in Folge der Zeichnung Raphaels die Gewölbe der Umgänge, statt auf dem

donne aux piliers dans ses ronds-points. Toutefois aucune de ces explications ne réussissait à nous satisfaire.

Dans les trois plans que nous avons examinés, Giuliano n'a pas donné au grand ordre intérieur une largeur supérieure à 10 palmes environ. Cette dimension correspondrait à un ordre moyen qui, sans piédestaux, irait jusqu'aux impostes des arcades de 60 palmes. Dans le plan du n° 97 (Pl. 28, fig. 2), la largeur des pilastres est même cotée à 3 7/8 braccia (10 palmes), et cela précisément pour le pilier de la coupole. Raphaël et Giuliano da Sangallo auraient-ils, par hasard, songé à conserver pour les piliers de la coupole l'ordre de 12 palmes exécuté par Bramante, mais à lui substituer pour le reste du temple cet ordre moyen de 10 palmes?

Dans le même plan, Giuliano a coté les pilastres extérieurs du chœur provisoire : 5 *braccia* = 13,05 palmes (il avait 12 palmes). Malgré tout, nous croyons, en réalité, être plutôt en présence d'inexactitudes de dessin commises par Giuliano, car les notes dont ils accompagnent le plan n° 95 (Pl. 28, fig. 3) ne peuvent guère s'appliquer qu'au grand ordre de 12 palmes.

Enfin ce n'est qu'au dernier moment, en vérifiant les mesures du plan de la Pl. 28, fig. 2 (n° 97), que nous avons réussi à trouver le véritable objet de la critique d'Antonio, ainsi que nous l'avons démontré tout au long dans la description du n° 97.

Nous ne saurions chercher une explication à la critique dont nous nous occupons que dans l'hypothèse émise à cette occasion.

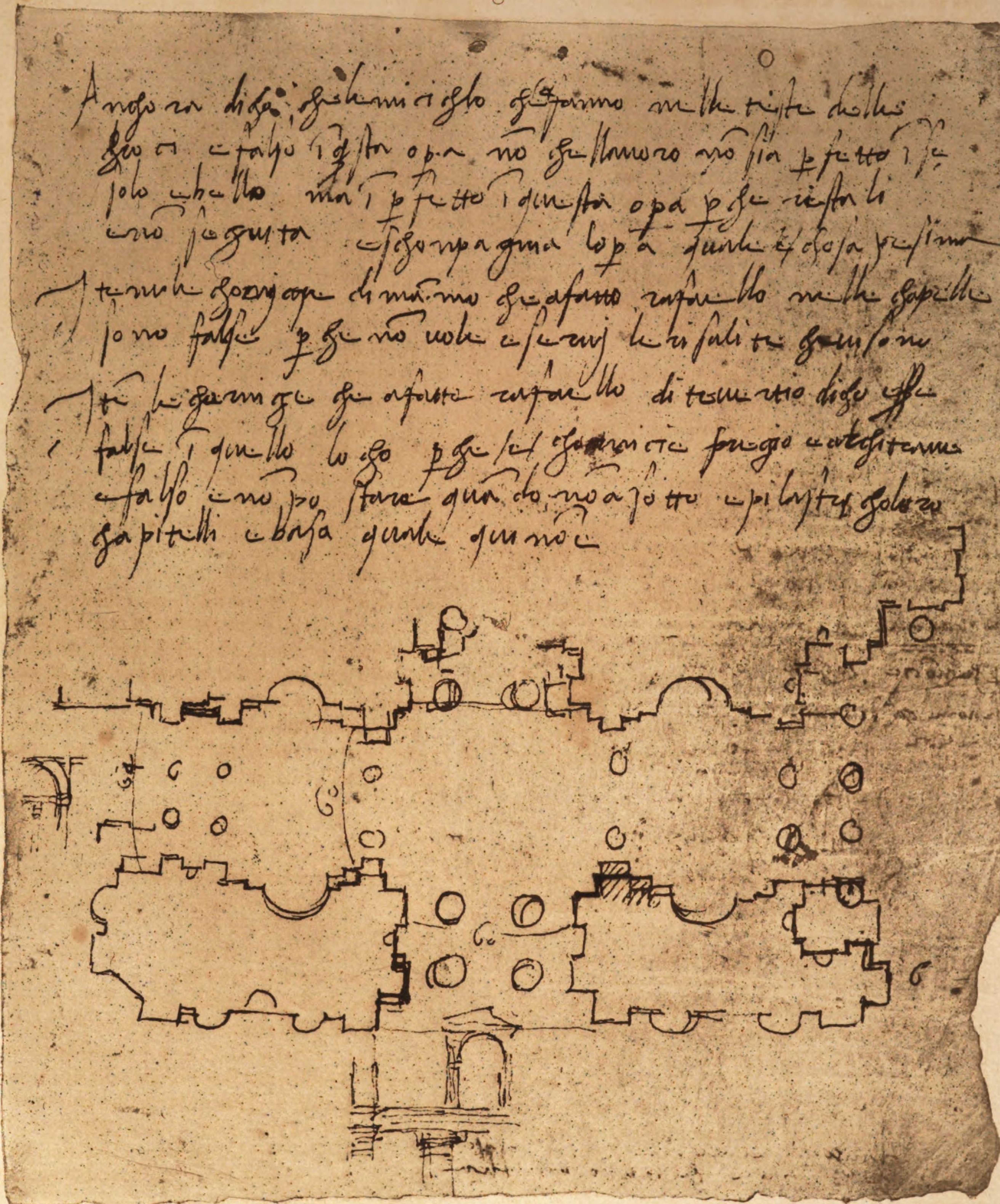
§ 3.

« *Tertia, chochordare li pilastri di fuora, che sono dorichi, e sono più di dodici teste, et sogliono essere sette.* »

Les vues du chœur provisoire nous montrent que l'ordre des pilastres extérieurs, qui, en plan, avait 12 palmes de large, était dorique. A en juger par la fig. 2 de la Pl. 52, et par la fig. 2 de la Pl. 49, sa hauteur aurait été à peu de chose près celle de l'ordre corinthien à l'intérieur. Dans ce cas, cet ordre dorique serait semblable à celui qu'Antonio employait dans les façades Pl. 31, fig. 1 et 2, Pl. 39, fig. 3, ou Pl. 48, fig. 2. — Dans la Pl. 20, fig. 8 (n° 153), nous donnons un relevé, fait par Peruzzi, de l'entablement de cet ordre.

D'autre part, les trois quarts de colonnes doriques qui revêtaient extérieurement le pourtour méridional n'avaient que 8 palmes de diamètre. Comme Raphaël,

Fig. 20.



H. de Geymüller direx. Imp. Lemercier et Cie Paris. Héliogre P. Dujardin.

ANTONIO DA SANGALLO

(Memoriale)

Gebälke der kleinen Ordnung zu sitzen, wahrscheinlich auf den Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden erhöht werden sollten, so musste das Gebälk der Ordnung am Aeusseren des Umganges beinahe in der Höhe des inneren Gebälks sich befinden. Wäre letzteres der Fall, so hätte man, nach Angabe des Bl. 33, Fig. 1, für die Ordnung eine Höhe von 113 1/2 Palmen, was allerdings bei 14 Durchmesser 8 Palmen macht. Da dies Gebälk aber nicht ganz so hoch zu liegen brauchte, so konnten die Säulen wohl nur etwas mehr als diese 12 Durchmesser für die dorische Ordnung geben, für welche Antonio blos 7 als üblich bezeichnet.

Wir wollen Niemanden zwingen, die hier versuchte Erklärung als die durchaus richtige anzusehen, bemerken aber, dass die dorisirenden Pilaster im Erdgeschoss der Farnesina, eine Villa, die wir für das Werk Raphaels, und nicht Peruzzi's halten (1), etwas über 10 Durchmesser haben. Eine bessere Erklärung wüssten wir gegenwärtig nicht zu geben.

§. 4.

« *Quarta, achordare quelli di dentro se ànno avere ʒocholo o no, per li inchonvenienti che fanno nelle chapelle.* »

Diesen Punkt haben wir schon beim Durchschnitte des endgültigen Entwurfs von Bramante (Bl. 14) besprochen. Wir fügen nur hinzu, dass, seitdem es uns gelang, die von Raphael beabsichtigte Gestalt seiner Apsiden festzustellen, nur die Wahl bleibt, entweder anzunehmen, Raphael habe nachträglich sein Projekt aufgegeben, oder das auf Bl. 52, Fig. 1, sichtbare Piedestal, als das Werk Bramante's zu betrachten. Letzteres ist um so wahrscheinlicher, als andere wichtigere Arbeiten Raphaels Thätigkeit in Anspruch nahmen und ein gleiches für die späteren Architekten bis in die Jahre 1540 gilt. Die hier sichtbaren Reste können somit kaum andere als die Bramante's sein, da wir aus Vasari wissen, dass er diese Theile begonnen hatte. Vasari sagt allerdings, Peruzzi, als er die Capelle des Königs von Frankreich (Südkreuz) ausführte, habe diese Theile verändert. Hierzu müssen wir jedoch bemerken, dass wir bis jetzt keine Spur der angeblich von Peruzzi an dieser Stelle hergestellten Arbeiten gefunden haben. Um Raum für diese Arbeiten Peruzzi's zu gewinnen, müsste man annehmen (2), dass die Arbeiten, die laut Vasari an

(1) Siehe unsern Artikel über die Architektur-Zeichnungen Raphaels in der Gazette des Beaux-Arts, 1870, p. 88.
(2) Vita di Bramante, VII, p. 137.

au lieu de faire porter la voûte du pourtour sur l'entablement de l'ordre de 5 palmes, semble avoir voulu la relever pour la faire commencer sur les impostes des arcades de 60 palmes; il fallait aussi, à l'extérieur du pourtour, relever l'entablement presque à la hauteur de l'entablement du grand ordre intérieur. En le mettant exactement à la même hauteur, on aurait, d'après la Pl. 33, fig. 1, une hauteur de colonne de 113 palmes 1/2, ce qui, pour 8 palmes, donnerait 14 diamètres. Mais, puisque l'entablement extérieur pouvait rester un peu plus bas, on arrivait facilement à plus de 12 diamètres, hauteur critiquée par Antonio pour l'ordre dorique « auquel, dit-il, on a l'habitude de donner 7 diamètres ».

Nous ne prétendons pas que l'interprétation tentée par nous soit la seule possible; nous applaudirons avec reconnaissance à toute personne qui fournira une explication meilleure. En attendant, nous rappelons que les pilastres doriques du rez-de-chaussée de la Farnesine, villa que nous considérons comme une œuvre de Raphaël (1) et non comme celle de Peruzzi, avaient un peu plus de 10 diamètres.

§ 4.

« *Quarta, achordare quelli di dentro se ànno avere ʒocholo o no, per li inchonvenienti che fanno nelle chapelle.* »

Nous avons déjà discuté ce point à l'occasion de la coupe du projet définitif de Bramante (Pl. 14). Nous ferons encore une observation. Ayant réussi à établir quelle architecture Raphaël projetait pour ses ronds-points, nous avons démontré par là que, à moins d'admettre un changement possible dans les intentions du Sanzio, le piédestal visible dans la fig. 1, Pl. 52, doit être l'œuvre de Bramante. Cela est d'autant plus vraisemblable que des travaux plus importants attiraient l'attention de Raphaël sur d'autres parties de l'édifice, remarque qui s'applique aussi à ses successeurs jusqu'en 1540 environ. Les restes que nous voyons sur cet emplacement ne peuvent donc guère appartenir qu'à Bramante, car Vasari nous apprend que les travaux de ce maître comprirent cette partie de l'édifice. Il ajoute, à la vérité (1), que Peruzzi, lorsqu'il fit la chapelle du roi de France (transept sud), introduisit des changements; mais nous n'avons encore trouvé aucune trace de ces prétendus travaux de Peruzzi. Pour que ces travaux eussent pu trouver place, il faudrait admettre : 1° que les travaux signalés par Vasari comme ayant été commencés par Bramante dans le

(1) Voyez notre article sur trois dessins d'architecture de Raphaël. Gaz. des Beaux-Arts, 1870, p. 88.
(2) Vita di Bramante, VII, page 137.

dieser Apsis von Bramante gemacht wurden, kaum angefangen waren; 2) dass Raphael der Anordnung, die wir im Grundrisse Giuliano's sehen und die Antonio im § 9 dieses Memoriales erwähnt, entsagt habe, um die Bramante'sche Bildung auszuführen, und 3) dass Peruzzi als Unterarchitekt Antonio's etwa das Piedestal, auf Bl. 52, Fig. 1 sichtbar, hinzugefügt haben könnte. Unsere erste Annahme scheint uns jedoch wahrscheinlicher.

§. 5.

« *Quinta, se segue chome è chominciato, la nave grande sarà e stretta e alta, che parerà uno vicholo.* »

Die treffende Wahrheit dieser Kritik fällt dermassen in die Augen, dass es wahrhaftig unglaublich erscheint, Raphael habe an ein solches Schiff auch nur einen Augenblick denken können. Schon das jetzige Tonnengewölbe ist sehr lang und drückend und bedarf hässlicher Lunetten zu seiner Erleuchtung. Ueberdies hat Maderna nur drei Arkaden angefügt und dabei, um den Nachtheil dieser Verlängerung etwas aufzuheben, den Ansatz 12 Pal. breiter und die Pfeiler etwas schmäler gestaltet als in dem Bramante'schen Vorbilde. — Nun denke man sich statt drei, vier Arkaden angehängt, und keine Erweiterung des Schiffes! Diese Lösung für die Erstellung eines Langhauses, war freilich die einfachste; aber wenn ein solches Vergessen aller Raumverhältnisse bei einem Architekten des XIX. Jahrhunderts ganz natürlich, und selbst bei einem Guiliano da Sangallo nicht eben erstaunlich wäre, so muss man sich bei Raphael immer wieder fragen : Wie ist dies möglich? Wäre die bittere Kritik Antonio's nicht durch die drei Entwürfe Giuliano's beglaubigt, wir würden nie an die Wirklichkeit dieses Geschehnisses geglaubt haben.

§. 6.

«*Sesta, detta nave sarà ischurissima; e così in molti altri luogi della chiesa seguita chosi, per che non li possono dare lumi buoni.* »

Der hier bezeichnete Mangel ist nur die Consequenz des vorhergehenden, und scheint zu bestätigen, dass das Langhaus Raphaels wirklich mit einem Tonnengewölbe bedeckt werden sollte. Wir wissen nicht, ob so flüchtige Angaben, wie die auf Bl. 49, Fig. 3 und 4 erwähnten, hier als eine Bestätigung dieser Anordnung angerufen werden können. Obgleich in zwei der Grundrisse Giuliano's die Seitenschiffe mit einem Wald von Nebenkuppeln bedeckt erscheinen, wäre eine derartige secundäre Beleuchtungsart für das Mit-

rond-point méridional n'avaient été en quelque sorte qu'amorcés; 2° que Raphaël, renonçant à la disposition des ronds-points représentés dans les plans de Giuliano et indiqués dans le § 9 du *Memoriale,* avait exécuté le projet de Bramante; 3° que Peruzzi, travaillant sous Antonio, avait ajouté le piédestal qui se voit dans la Pl. 52, fig. 1. Mais la première hypothèse nous paraît plus vraisemblable.

§ 5.

« *Quinta, se segue chome è chominciato, la nave grande sarà e stretta e alta, che parerà uno vicholo.* »

La vérité du reproche formulé dans ce paragraphe saute tellement aux yeux, qu'il semble inconcevable que Raphaël ait pu songer un seul instant à proposer une pareille nef. La voûte en berceau qui recouvre la nef actuelle est déjà très-longue, d'un aspect pesant, et a besoin, pour être éclairée, de lunettes d'un effet déplaisant. Maderna cependant n'ajoutait que trois arcades, et, afin de contre-balancer un peu l'effet de cette prolongation, élargissait de 12 palmes la partie nouvelle tout en faisant ses piliers moins longs que ceux de Bramante. Que l'on se figure maintenant, au lieu de ces trois arcades, les quatre que Raphaël avait l'intention d'ajouter, et cela sans augmentation de largeur! la solution employée était, il est vrai, la plus simple pour établir une longue nef. Cet oubli de toutes les proportions du volume intérieur serait toute naturelle chez un architecte du XIX^e siècle. Chez Giuliano da Sangallo lui-même, ce défaut ne nous étonnerait guère. Mais chez Raphaël? On en revient toujours à se demander comment cela est possible. Si la critique mordante d'Antonio n'était pas justifiée par les trois plans de Giuliano, nous n'aurions jamais pu croire à la réalité du fait.

§ 6.

« *Sesta, detta nave sarà ischurissima; e così in molti altri luogi della chiesa seguita chosi, per che non li possono dare lumi buoni.* »

Le manque de lumière dans la nef signalée ici n'est que la conséquence de la disposition qui se voit dans le paragraphe précédent, et semble confirmer que Raphaël se proposait en réalité de recouvrir sa nef d'une voûte en berceau. Nous ignorons si des indications aussi superficielles que celles qui résultent de la Pl. 49 (fig. 3 et 4) peuvent être invoquées à l'appui de cette disposition. Bien que dans deux des plans de Giuliano les bas-côtés soient recouverts d'une forêt de coupoles secondaires, il n'est pas probable que celles-

telschiff ohne Lunetten kaum hinreichend und jedenfalls keine sehr befriedigende gewesen.

§. 7.

«*Settima, la trebuna grande rimediare che non posi in falso, e fare chosa sopra alli archi, ch'e plastri* (pilastri) *possino chonportare, sendo fatti nel modo che sono fatti. Li ornamenti non parlo : se ne può fare quanto l'omo vole, secondo la volontà del patrone.*»

Eine genauere Bezeichnung der Anordnung, welche hier getadelt wird, vermögen wir bis jetzt nicht zu liefern. Entweder beabsichtigte Raphael eine Kuppel, welche in Beziehung auf Grösse und Form die Pläne Bramante's hinter sich liess und somit für die Kuppelfeiler Bramante's zu lastend und nicht in genügender Weise auf denselben ruhend erschien, oder Antonio betrachtete selbst eine der von Bramante entworfenen ähnliche Kuppel als zu schwer für die Kuppelpfeiler. Wenn er das « *posare in falso* » nur auf die 40 Palmen-Nischen bezog, so wäre das durch Antonio bewerkstelligte Zumauern dieser Bautheile wirklich nur zu Verstärkung der Pfeiler, nicht aus æsthetischen Gründen, und in Folge der Erhöhung des Fussbodens geschehen, wie wir bis jetzt annehmen. Uns scheint jedoch, dass die Pfeiler durch das Ausfüllen dieser Capellen keine wesentliche Verstärkung erhalten konnten.

Da ferner Antonio in vielen Entwürfen die Bramante'schen Kuppelpfeiler mit ihren offenen 40 Pal.-Nischen beibehielt, so ist aller Grund zu Annahme der ersten Auslegung vorhanden, dass Raphael auch eine neue, schwerere Kuppel projectirt hatte.

« *E a tutte queste chose sopraschritte se può rimediare e choregiere e acompagniare e chonformare facilmente.*»

Die Art und Weise, wie Antonio alle diese von ihm bezeichneten Fehler beseitigen wollte, werden wir in der Beschreibung der zum *Memoriale* gehörenden Gruppe von Studien sehen.

§. 8.

« *Ancora, levare via le porte che passano dell'una chapella inell'altra, che so infame, che paiono balestrere.* »

Man sieht eine der Thüren, von denen hier de Rede ist, in unserem Bl. 52, Fig. 1. Sie führt aus einer 40 Palmen-Nische in den Umgang. Wir können aber nicht ermessen, ob Antonio gegen ein jegliches Vorkommen von Thüren in diesen Nischen, oder blos

ci eussent pu éclairer en même temps la nef, sans que l'on eût recours à l'emploi de lunettes.

§ 7.

« *Settima, la trebuna grande rimediare che non posi in falso, e fare chosa sopra alli archi, ch'e plastri* (pilastri) *possino chonportare, sendo fatti nel modo che sono fatti. Li ornamenti non parlo : se ne può fare quanto l'omo vole, secondo la volontà del patrone.* »

Nous ne sommes pas encore en état de préciser la disposition qui fait ici l'objet du blâme d'Antonio. Ou bien Raphaël se proposait d'exécuter un dôme dont la grandeur et la forme eussent dépassé le projet de Bramante, et qui, par conséquent, eût été trop lourd pour les piliers exécutés par celui-ci et semblait ne pas poser sur eux d'une manière satisfaisante ; ou bien Antonio considérait même la coupole de Bramante comme trop lourde pour ses piliers. Si son expression « *posare in falso* » ne s'appliquait qu'aux niches de 40 palmes, qui plus tard furent murées par Antonio, on serait forcé d'admettre qu'il entreprit cette opération afin de fortifier les piliers, et non par suite de raisons esthétiques résultant de l'exhaussement du sol, ainsi que nous l'admettons jusqu'ici. Il nous paraît que les piliers ne gagnaient pas beaucoup en résistance par la fermeture de ces niches.

Comme d'ailleurs Antonio a dessiné maints projets où il laissait ouvertes ces niches de 40 palmes, il y a tout lieu d'approuver la première hypothèse, celle d'après laquelle Raphaël avait projeté un nouveau dôme plus pesant.

« *E a tutte queste chose sopraschritte se può rimediare e choregiere e acompagniare et chonformare facilmente.* »

Nous verrons, dans la description du groupe de projets se rapportant au *Memoriale,* comment Antonio da Sangallo se proposait de remédier aux défauts signalés.

§ 8.

« *Ancora, levare via le porte che passano dell' una chapella inell' altra, che so infame, che paiono balestrere.* »

On voit dans la fig. 1 de la Pl. 52 l'une des portes à l'occasion desquelles éclate l'indignation d'Antonio. Elle fait communiquer la niche de 40 palmes avec le pourtour. — Nous ne saurions dire toutefois si c'est contre la présence de toute porte dans les niches

gegen diejenigen sich so ereifert, die wir z. B. im Langhause Giuliano's, Bl. 26, linke Hälfte, sehen.

§. 9.

« *Anchora dicho, che l'emicichlo che e' fanno nelle teste delle chroci è falso in questa opera : non ch' el lavoro non sia perfetto in sè solo e bello; ma imperfetto in questa opera, perchè resta lì, e non seguita, e chonpagnia l'opera; quale è chosa pessima.* »

An dieser Stelle kommt Antonio noch einmal auf die Architektur der Kreuzarm-Abschlüsse zurück. Es frägt sich aber, ob hier von der inneren oder von der äusseren Architektur, oder von beiden zusammen die Rede ist. Wir glauben, Antonio meint die innere Anordnung. Die Travee Raphael's, wenn sie dieselbe war die Giuliano in den Nrn. 95 und 96 anwendet, bot vielleicht weniger durchgehende, mit anderen Theilen des Baues, wie z. B. mit den 40 Palmen-Nischen, sich verbindende Linien, und hatte eine hohe Brüstung, auf welcher die kleinen Säulen standen. Hätte Raphael wirklich schmälere Umgänge beabsichtigt, so konnte Antonio auch diese Anordnung im Sinne haben.

Eine sehr wichtige Aufklärung über das Datum des *Memorials* scheint in den Worten : *che' fanno* zu liegen.

Indem Antonio das Fürwort und das Zeitwort in der Mehrzahl gebraucht, bezeichnet er das Emiciclo als das Werk *mehrerer*, und er schreibt dies Dokument somit vor dem 1 July 1515, da zu dieser Zeit Giuliano da Sangallo sich zurückzog, und Fra Giocondo an diesem Tage starb, Raphael aber bis zum Eintritt Antonio's, am 22 Nov. 1516, den Bau allein führte.

§. 10.

« *Item, le chornige di marmo che à fatto Rafaello nelle chapelle sono false, perchè non vole eservi le risalite che vi sono.* »

§. 11.

« *Item, le choringe che à fatte Rafaello di trevertio* (trevertino) *dico essere false in quello locho perchè e chornicie fregio e architrave è falso, e non pò stare quando non à sotto e pilastri cho' loro chapitelli e basa, quale qui non è.* »

Welche Gesimse Antonio hier meint, geht mit der äussersten Bestimmtheit aus der Vergleichung der

de 40 palmes qu'Antonio proteste, ou simplement contre celles de la nef que l'on aperçoit par exemple dans le plan de Giuliano, Pl. 26, fig. 1, moitié de gauche.

§ 9.

« *Anchora dicho, che l'emicichlo che e' fanno nelle teste delle chroci è falso in questa opera : non ch' el lavoro non sia perfetto in sè solo e bello; ma imperfetto in questa opera, perchè resta lì, et non seguita, e chonpagnia l'opera; quale è chosa pessima.* »

Ici, Antonio revient encore une fois sur l'architecture des ronds-points du transept. Mais on peut se demander s'il s'agit soit de l'intérieur ou de l'extérieur, soit de l'un et de l'autre. Il nous semble qu'Antonio fait allusion à la disposition intérieure : dans cette partie, la travée adoptée par Raphaël présentait peut-être moins de lignes continues, régnant dans les autres régions du temple et se reliant, par exemple, aux niches de 40 palmes, et l'on y voyait en outre ce mur d'appui élevé sur lequel étaient placées les petites colonnes. Dans le cas où Raphaël aurait réellement projeté l'établissement de pourtours si étroits, la critique d'Antonio pourrait fort bien aussi se rapporter à une telle disposition.

Un éclaircissement très-important et relatif à la date du *Memoriale* nous paraît résulter des mots : « *che' fanno* ». En se servant du pluriel pour le pronom et le verbe, Antonio désigne l'hémicycle comme l'*œuvre de plusieurs personnes. Il a donc écrit ce document avant le* 1[er] *juillet* 1515, car Fra Giocondo mourut ce jour-là, et, à la même date, Giuliano da Sangallo renonça aux travaux de Saint-Pierre, en sorte que Raphaël demeura seul à diriger les travaux jusqu'au 22 novembre 1516, époque à laquelle Antonio lui-même fut adjoint à Raphaël.

§ 10.

« *Item, le chornige di marmo che à fatto Rafaello nelle chapelle sono false, perchè non vole eservi le risalite che vi sono.* »

§ 11.

« *Item, le choringe che à fatte Rafaello di trevertio* (trevertino) *dico essere false in quello locho perchè e chornicie fregio e architrave è falso, e non pò stare quando non à sotto e pilastri cho' loro chapitelli e basa, quale qui non è.* »

La détermination précise des corniches auxquelles Antonio fait allusion ressort nettement de la compa-

beiden Figuren auf Bl. 33, mit den Angaben der folgenden Notitzen und Maasse Antonio's hervor.

Er schrieb sie gerade auf der Rückseite dieser Figur 2, Bl. 33, nieder.

Dal piano della chiesa fino al disopra
dello ībasamēto 13 $\frac{1}{2}$ p.
Dal disopra dello ībasamēto di tevertino fino al di sotto della cornicie di
A marmo 38 $\frac{1}{4}$ p.
B La chornicie di marmo. 3 $\frac{1}{2}$ p.
55 $\frac{1}{4}$ p.

Dal disopra della chornicie di marmo fino aldisotto di la chornicie di te-
C vertino 24 $\frac{1}{2}$ p.
D La chornicie di tevertino 9 $\frac{1}{4}$ p.
33 $\frac{3}{4}$ p.

La cholona col chapitello basa e dado 48 pal.

Das Marmorgesims ist also 3 1/2 Palmen hoch; man sieht es gleich über den Säulen im Durchschnitt des Umgangs auf Bl. 33, Fig. 1, und als Kämpfer der 40 Palmen-Nische (Bl. 34, Fig. 2).

In letzterer Figur sieht man auch das Travertin-Gesims (Antonio hätte sagen sollen : trabeazione, Gebälk); es bildet den Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden; man sieht es auch unter den Fenstern (Bl. 33, Fig. 1).

Antonio sagt also, Raphael habe dem Marmorgesims in den Cappellen zu viel Vorsprung gegeben. Unter Capellen kann Antonio hier nur die 40 Palmen-Nischen oder die Umgänge, wo letztere auch vorkamen, verstehen.

Da Bramante diese Capellen jedenfalls in den Kuppelpfeilern ausgeführt hatte, so kann es sich hier nur um das spätere durch Raphael erfolgte Einsetzen des Marmorkämpfers in denselben, oder um die Zeichnung eines neuen Profils für sie handeln, wenn erst im südlichen Umgange die Arbeit bei ihnen angelangt sein sollte. Da aber der Anblick von Bl. 52 lehrt, dass letzteres höchst wahrscheinlich erst viel später, wenn überhaupt je erreicht wurde, so ist erstere Annahme die richtige, um so mehr, als die Fig. 2 und 3, auf Bl. 52 zeigen, dass die 40 Palmen-Nischen gewölbt wurden, ohne dass man zugleicher Zeit den Marmor-Kämpfer anbrachte. Auf Fig. 2 sieht man ihn am gleichen Pfeiler in einer Nische vorhanden, in der anderen noch nicht.

Was Antonio an diesem « Travertin-Gesims » auszusetzen hat, ist eine Anordnung, welche ihm die

raison des deux figures de la planche 33 avec les notes et les mesures suivantes écrites, également par Antonio sur le verso de la fig. 2 de cette planche 33.

Dal piano della chiesa fino al disopra
dello ībasamēto. 13 $\frac{1}{2}$ p.
Dal disopra dello ībasamēto di tevertino fino al di sotto della cornice di
A marmo 38 $\frac{1}{4}$ p.
B La chornicie di marmo 3 $\frac{1}{2}$ p.
55 $\frac{1}{4}$ p.

Dal disopra della chornicie di marmo fino aldisotto di la chornicie di te-
C vertino 24 $\frac{1}{2}$ p.
D La chronicie di tevertino 9 $\frac{1}{4}$ p.
33 $\frac{3}{4}$ p.

La cholona col chapitello basa e dado 48 pal.

La corniche de marbre est donc haute de 3 $\frac{1}{2}$ palm.; c'est celle que l'on voit dans la Pl. 33, fig. 1, et qui est immédiatement au-dessus des colonnes dans le pourtour; elle forme, dans la Pl. 34, fig. 2, l'imposte des niches de 40 palmes.

Dans cette même planche, on voit la *corniche* (Antonio aurait dû dire : *trabeazione*, entablement) *de travertin* constituer l'entablement-imposte des arcades de 60 palmes. On la voit aussi au-dessous des fenêtres dans la fig. 1 de la Pl. 33.

Antonio prétend donc que Raphaël aurait donné, dans les chapelles, trop de saillie à cette corniche. Les chapelles dont il est question ne peuvent être que les niches de 40 palmes ou le pourtour méridional dans lequel elles se répètent.

Comme Bramante avait exécuté ces niches dans les piliers de la coupole, il ne peut s'agir que d'une application et d'une incrustation postérieure de la corniche en marbre exécutée par Raphaël, ou bien de son exécution avec un nouveau profil dans le pourtour, lorsque celui-ci aurait été assez avancé pour rendre ce travail nécessaire. Or l'aspect de la planche 52 nous apprend que ce degré d'avancement du pourtour fut atteint seulement beaucoup plus tard, en admettant qu'il le fut jamais. Il en résulte que c'est la première hypothèse qui est la vraie. Les fig. 2 et 3 de la Pl. 52 montrent d'ailleurs que l'on voûtait les niches de 40 palmes sans mettre en place les impostes, qui ne sont autre chose que la corniche de marbre dont nous nous occupons. Dans la figure 2, nous la voyons déjà en place dans l'une des niches, tandis qu'elle ne se trouve pas encore dans l'autre.

Qu'est-ce qu'Antonio blâme dans la corniche de travertin ? Il trouve que, ayant la forme d'un entable-

Gestalt eines vollständigen Gebälks giebt, um es sodann auf einer blossen Mauerfläche statt auf einer wirklichen Pilaster-Bildung ruhen zu lassen. Auf Bl. 52, Fig. 1, sieht man dies Gebälk ausgeführt unter den Cassetten und über der 40 Palmen-Nische.

In der Fig. 1, Bl. 31, sehen wir Antonio bemüht, unter diesem Gebälk eine jonische Pilaster-Ordnung anzubringen, welche der äusseren dorischen der Umgänge entsprochen hätte.

Da nicht anzunehmen ist, Raphael habe Arbeiten an S. Peter vor dem 1. August 1514, seinem Ernennungstag zum Oberarchitekten, ausführen lassen, so ergiebt sich aus der Anfertigung dieser beiden Gesimse, wie sie Sangallo nennt, eine noch bestimmtere Datirung des Schriftstücks. Dass diese Kritik sich nicht etwa auf Gesimse *des Modells* erstreckt, erhellt aus der Angabe des Materials Marmor und Travertin, aus dem die Gesimse ausgeführt worden waren. Gegen diese Auffassung spricht ferner die zweimal damit verbundenen Worte : « *chornige che a fatte Rafaello* » und wiederum die Worte « *i denari che si spendono..... sono buttati via* », welche zum Schluss berechtigen, dass nach besagtem Entwurfe schon gebaut wurde. Ein Gleiches scheint im § 5 die Worte « *se segue chome è chominciato.....* zu beurkunden.

Ehe wir die Ergebnisse unseres Studiums des *Memorials* zusammenfassen, müssen wir noch auf Folgendes afmerksam machen: Die Aehnlichkeit der hinteren Partien der Grundrisse auf Bl. 35, Fig. 1 und auf Bl. 30 mit denselben Theilen auf dem Grundrisse Giuliano's (Bl. 26, Fig. 1) — Aehnlichkeit, die auch H. Jovanovits auffiel — ist der Art, dass ein gleichzeitiges Entstehen angenommen werden darf. Da ferner die zwei ersten Grundrisse schon die Verbildlichung der im *Memoriale* ausgesprochenen Gedanken enthalten, so drückt dieser Umstand unserer Ansicht, dass das *Memoriale* vor dem 1. July 1515 entstanden sei, sozusagen den Stempel der Gewissheit auf. Es entsteht alsdann die Frage : Woher diese Aehnlichkeit zwischen den Arbeiten Antonio's und seines Onkels Giuliano komme? Hierfür giebt es zwei verschiedene Erklärungen :

1) Nicht allzu unwahrscheinlich ist die Annahme, der alte Giuliano sei über seine Stellung zu Raphael unwillig gewesen, und Antonio habe sich verwandtschaftlich und auch sogar künstlerisch an seinen Onkel angelehnt. Das *è fanno* würde sich in diesem Falle auf Raphael und Fra Giocondo beziehen. Das Schweigen Raphaels über Giuliano in jenem Briefe, wo er des alten, ihm beigegebenen Frate gedenkt, liesse fast auf die Richtigkeit dieser Vermuthung schliessen. Wir sind jedoch nicht berechtigt, mehr zu thun als auf diesen Punkt aufmerksam zu machen. Es ist je-

ment complet, elle devrait surmonter de vrais pilastres et non des surfaces de murs. On voit cet entablement exécuté dans la Pl. 52, fig. 1, sous les caissons, et dans la fig. 2, au-dessus des niches de 40 palmes.

La fig. 2 de la Pl. 31 nous montre Antonio cherchant à obvier au défaut signalé grâce à un ordre ionique correspondant aux demi-colonnes doriques de l'extérieur des pourtours.

Comme on ne doit pas admettre que Raphaël ait fait exécuter des travaux dans Saint-Pierre avant sa nomination au titre d'architecte en chef le 1er août 1514, il découle de l'exécution de ces deux *corniches*, comme les désigne Antonio, une date encore plus précise de notre document. L'indication des matériaux (marbre et travertin) avec lesquelles sont faites ces corniches défend d'admettre que le reproche s'adressait au seul modèle et non à une partie exécutée. Les mots répétés par deux fois : « Chornige *che a fatte Rafaello* » et la phrase : « *I denari che si spendono... sono buttati via* », confirment cette interprétation en montrant que l'on construisait déjà d'après ledit projet. Les mots : « *Se segue chome e chominciato* », dans le § 5 semblent indiquer la même chose.

Avant de résumer notre étude du *Memoriale* d'Antonio, il convient d'appeler l'attention sur le fait suivant.

La ressemblance, remarquée également par M. Jovanovits, entre la partie postérieure des plans de la Pl. 30 et de la Pl. 35, fig. 1, d'une part, et le plan de Giuliano (Pl. 26, fig. 1), de l'autre, est si frappante, qu'il devient difficile de ne pas assigner à ces trois documents une date contemporaine. Comme les deux premiers plans portent déjà l'empreinte des idées exprimées dans le *Memoriale*, il paraît certain que le *Memoriale* a été fait avant le 1er juillet 1515.

On peut répondre de deux façons à la question qui se pose aussitôt sur la cause de cette ressemblance entre le plan de Giuliano da Sangallo et celui de son neveu Antonio.

1° On est en droit d'admettre que Giuliano était peu satisfait de sa position vis-à-vis de Raphaël, et qu'Antonio, partageant peut-être un peu la manière de voir de son oncle, était au courant des idées de celui-ci et en reproduisit celles dont nous nous occupons ici. L'expression « *che' fanno* » se rapporterait alors à Raphaël et à Fra Giocondo. Le silence observé par Raphaël à l'égard de Giuliano, dans une lettre où il mentionne avec respect le savant moine qui lui était adjoint, semble donner quelque vraisemblance à cette hypothèse. Nous nous bornons toutefois à signaler

doch unsere Pflicht, keine Andeutung, die möglicher Weise Aufschluss geben könnte, zu vernachlässigen.

2) Andrerseits könnten auch jene Aehnlichkeiten in den drei Grundrissen einfach auf das Raphael'sche Modell, welches zu commentiren oder zu verbessern sie bezweckten, zurückzuführen sein. Die betreffenden Stellen gäben Theile desselben mehr oder weniger unverändert wieder. Keiner dieser Grundrisse trägt der von Fra Giocondo ausgeführten Nische Rechnung.

Fassen wir die durch das Studium des *Memorials* gewonnenen Ergebnisse zusammen.

Die aus dem Memoriale Antonio da Sangallo's gewonnenen Resultate.

1) Es ist diese Denkschrift jedenfalls in der Zeit zwischen dem 1. September 1514 und 1. Juli 1515 entstanden;

2) Raphael hatte sich für ein Langhaus von grosser Länge entschlossen.

3) Die von Raphael angenommene Bildung der Kreuzabschlüsse war eine von der Bramante's verschiedene.

4) Die ausgeführten, auf Bl. 52, Fig. 1, sichtbaren Theile des Südkreuz-Abschlusses und seines Umganges, standen noch 1535 etwa wie sie Bramante gelassen.

5) Die Piedestale der grossen Ordnung rührten somit noch von Bramante.

6) In den 40 Palmen-Kapellen (Nischen) und im südlichen Umgange, wenn dieser weit genug vorgeschritten war, um eine solche Arbeit zu gestatten, wurde das Kämpfer-Gesims, zugleich Gebälk, über der kleinen Ordnung von Raphael und aus Marmor, eingesetzt.

7) Der Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden wurde auch von Raphael, aber aus Travertin, und als Gebälk gebildet, hergestellt.

8) Das so frühe Datum des *Memorials* lässt annehmen, dass Antonio der Denkweise seines Meisters Bramante damals noch näher stand als später.

9) Das Stillschweigen Antonio's über etwaige am Baue vorzunehmende Verstärkungsarbeiten, ist bei einem so guten Constructeur wie Antonio auffallend genug um wenigstens erwähnt zu werden.

10) Raphael hatte eine neue Kuppel projectirt, welche Antonio für die Bramante'schen Pfeiler wenig passend fand, und die schwerer als die von Bramante entworfene sein musste.

simplement la possibilité de ces rapports, sans aller plus loin.

2° La ressemblance peut également résulter de ce que les parties communes aux trois plans se trouvaient aussi dans le modèle de Raphaël, modèle que les autres plans ne faisaient que commenter ou qu'ils avaient pour but d'améliorer.

Aucun de ces plans ne tient compte de la niche exécutée par Fra Giocondo.

Résumons maintenant les conséquences qui découlent de la présente analyse.

Résultats dérivants de l'étude du Memoriale d'Antonio da Sangallo.

1° Ce document n'a pu être rédigé que dans l'intervalle compris entre le 1er septembre, environ, et le 1er juillet 1515.

2° Raphaël adoptait un pied de croix d'une longueur considérable.

3° L'architecture adoptée par Raphaël pour les ronds-points différait de celle de Bramante.

4° Les parties du rond-point méridional que l'on voit dans la Pl. 52 (fig. 1) étaient encore, en 1535, telles que les avait laissées Bramante.

5° Le piédestal du grand ordre intérieur remonte par conséquent à Bramante.

6° L'imposte de marbre, dans les chapelles de 40 palmes, fut encastré par Raphaël, et mis en place dans le pourtour méridional s'il était prouvé que celui-ci se trouvât assez avancé pour un tel travail; dans le pourtour cette imposte devait servir d'entablement au petit ordre.

7° L'imposte des arcades de 60 palmes, en forme d'entablement, était aussi l'œuvre de Raphaël. Elle était en travertin.

8° La date si reculée du *Memoriale* autorise à admettre que la manière de voir d'Antonio se rapprochait alors davantage encore de celle de son maître Bramante.

9° Le silence observé par Antonio au sujet de toute espèce de travail de renforcement, peut paraître assez significatif, de la part d'un aussi habile constructeur, pour qu'il soit permis au moins de mentionner ce fait.

10° Raphaël avait aussi projeté une nouvelle coupole, qu'Antonio jugeait peu appropriée aux piliers de Bramante, et qui, par conséquent, devait avoir un poids plus considérable que celle de Bramante.

STUDIEN
ANTONIO DA SANGALLO'S

ZUR BESEITIGUNG DER VON IHM IN SEINEM MEMORIALE ANGEGEBENEN FEHLER

DES

RAPHAEL'SCHEN ENTWURFS

ERSTER TYPUS.

Nr. 101 bis.

Bl. 39, Fig. 1. (Wiederholt von Fig. 20, in diesem Textbande.)

Am Schluss des *Memoriale* skizzirt. Grundriss der Vorhalle, engverwandt mit denen der Nummern 104, 108, 113, 119 *a*.

Nr. 102.

Bl. 35, Fig. 4, (0,375^{m} × 0,490^{m} — F. — Jov. Nr. 26.) Grundris zu S. Peter auf carrirtem Papier.

Linke Hälfte.

Langhaus. Zeigt nur drei Joche von 60 auf 103 Palmen, d. h. die Breite der Kuppelbögen erweitert; die Spannung des Mittel-Schiffes wird auf 115 Palmen gebracht durch das Verfahren, das Bramante in den Nrn. 23 und 17 (Bl. 6, Fig. 1 und 3) anempfohlen hatte. Halbsäulen statt Pilaster. Ein einziges Seitenschiff mit drei Nebenkuppeln, von 66 auf 103 Palmen vergrössert.

In der Mitte des Langhauses tritt auf jeder Seite eine grosse achteckige Capelle von circa 100 — 103 Palmen Spannung hervor.

Kreuzarm. Er zeigt die genaue Wiederholung des Bramante'schen.

Umgänge. Entweder zweistöckig oder die Höhe von zwei Stockwerken einnehmend.

Hinten Lichthöfe mit dem Worte « *Aria* » wie bei Giuliano, Nr. 95 (siehe auch Nr. 104), bezeichnet und achteckige Sacristeien. Aussen überall eine grosse Pilasterordnung von vermuthlich 15 Palmen Breite.

Rechte Hälfte.

Man sieht, dass hier die Raphael'sche Breite des Langhauses zu Grunde liegt, wesshalb die Kreuz-Apsiden,

ÉTUDES
D'ANTONIO DA SANGALLO

POUR REMÉDIER AUX INCONVÉNIENTS QU'IL SIGNALE PAR SON MEMORIALE

DANS

LE PLAN DE RAPHAEL

PREMIER TYPE.

N° 101 bis.

Pl. 39, fig. 1. (Répétition de la fig. 20 insérée dans le texte.)

Esquisse du portique de Saint-Pierre présentant une grande ressemblance avec les numéros 104, 108, 113 et 119 *a*.

N° 102.

Pl. 35, fig. 4. (0^{m},375 × 0^{m},490. — F. — Jov. n° 26.) Plan de Saint-Pierre sur papier quadrillé.

Moitié de gauche.

Pied de croix. La nef ne montre que trois travées, dont les arcades au lieu d'avoir 60 palmes en ont 103, mesure égale à la largeur des arcades de la coupole. La largeur de la nef a été portée à 115 palmes au moyen du procédé recommandé par Bramante dans les n^{os} 23 et 17 (Pl. 6, fig. 2 et 3), c'est-à-dire au moyen, non de pilastres, mais de demi-colonnes. Il y a un bas-côté unique avec des coupoles secondaires qui sont portées de 66 palmes à 103.

Une grande chapelle octogone de 100 à 103 palmes d'ouverture fait saillie de chaque côté, au milieu du pied de croix.

Transept. Il est l'exacte répétition de celui de Bramante.

Pourtour. Ils sont à deux étages, ou du moins ils occupent la hauteur de deux étages.

Dans la partie postérieure, le mot *aria* désigne des cours. Il y a deux sacristies octogones, semblables à celles de Giuliano dans le n° 95. (Voyez aussi le n° 104.) A l'extérieur règne un seul ordre de pilastres, probablement large de 15 palmes.

Moitié de droite.

Comme la nef a la largeur projetée par Raphaël, Antonio essaye d'allonger le transept au moyen de la

wie bei Giuliano, vermittelst einer Zwischen-Travee, hinausgerückt sind. Die Bramante'sche Gliederung wird aber im Gegensatz zu Giuliano, auch für die Zwischentravee beibehalten.

Das Bestreben grosse Treppen herzustellen beweist, dass hier obere Umgänge beabsichtigt waren.

Siehe Nr. 103 und 104.

Nr. 103.

Bl. 35, Fig. 3 — (0m,44 × 0m,58. — Jov. Nr. 26 *a*.)

Studienblatt zur vorhergehenden Nummer, auf carrirtem Papier, zeigt mehrere Varianten, die leicht zu verfolgen sind, und beweist die Geschicklichkeit Antonio's im Entwerfen und schönen Durchbilden des Grundrisses. Seiteneingang in der Mitte des Langhauses. Nebst mehreren kleinen Fragmenten für die Fassade machen wir auf die Anordnung der 40 Palmen-Nischen, die nach den Umgängen gehen, aufmerksam. Ueber der Nische ist ein Fenster welches von dem oberen Umgange aus Licht hereinführt. Jonische Pilaster sind unter den Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden gestellt.

Nr. 104.

Bl. 30, linke Hälfte. (0,605m × 0,885m. — Perg. — Jov. — Nr. 25 *c*.)

Dieser Theil ist eine Weiterbildung von Nr. 102 bei genauer Wiederholung der hinteren Theile.

Das Kreuzschiff zeigt, dass Antonio wohl wusste, dass die demselben von Bramante gegebenen Verhältnisse die vollkommensten waren, und seine Verlängerung nur nachtheilig wirken konnte. Statt der eingeschalteten Travee schliesst daher Antonio das Kreuzschiff ab, so dass man nur durch 60 Palmen-Arkaden zu den Apsiden und Umgängen, die gleichsam besondere Capellen bilden, gelangt. Grosse ovale Treppen beweisen, dass die Umgänge zweistöckig und durch Strebepfeiler verstärkt waren.

Langhaus. Die Breite ist dieselbe wie bei Raphael. Antonio dachte, da die Wirkung der Kuppel ohnehin durch das Langhaus Raphaels verloren gehe, müsse man nur noch suchen, diesen Theil so schön als möglich zu gestalten.

Die Fassade kam etwa 1050 Palmen weit von dem Centrum der Kuppel zu liegen, und bedeckte also sogar mehr als den Vorhof der alten Basilika.

Die Lage der Thürme der alten Basilika hat Antonio durch das Wort « *por-te* » bezeichnet.

même travée qu'intercalait Giuliano; seulement, Antonio conserve également pour celle-ci l'architecture de Bramante.

La présence de grands escaliers révèle des pourtours supérieurs.

Voyez les nos 103 et 104.

N° 103.

Pl. 36, fig. 3. (0m,44 × 0m,58. — Jov. n° 26 *a*.)

Brouillon de la feuille précédente, exécuté sur papier quadrillé et contenant diverses variantes, faciles à reconnaître. Ces variantes témoignent de l'aptitude d'Antonio pour l'étude du plan et de son talent pour l'heureux agencement de toutes les parties. Au milieu de la nef sont pratiquées des entrées latérales. Outre plusieurs petits croquis relatifs à la façade, nous remarquons un croquis où l'on voit une disposition particulière des niches de 40 palmes conduisant aux pourtours. Au-dessus de ces niches, il y a des fenêtres qui semblent emprunter leur jour à un pourtour supérieur. Des pilastres ioniques supportent l'imposte des arcades de 60 palmes.

N° 104.

Pl. 30. Moitié de gauche. (0m,605 × 0m,885. — Perg., — Jov. 25 *c*.)

Cette partie est le développement du n° 102, dont il répète exactement les parties postérieures. Le transept nous montre qu'Antonio savait fort bien que la longueur fixée par Bramante pour cette partie était la plus avantageuse et que tout prolongement produirait un fâcheux effet. Au lieu de recourir à des travées intercalées, Antonio limite le transept au centre des ronds-points qui forment en quelque sorte des chapelles séparées, dans lesquelles on ne pénètre que par une arcade de 60 palmes. Les grands escaliers indiquent des pourtours à deux étages, renforcés par des contre-forts.

Nef. Sa largeur est la même que dans le projet de Raphaël. Antonio, voyant que l'effet du grand dôme était sacrifié, ne songe plus qu'à tirer de la nef elle-même le meilleur parti et à la rendre aussi belle que possible.

La façade se trouvait portée à une distance de 1050 palmes du centre du dôme et dépassait ainsi même l'atrium de l'ancienne basilique. La situation des portes de cette dernière est indiquée par les mots : « *por-te* ».

Nr. 105.

Bl. 32, Fig. 2.

Die Mitte des Langhauses ist von einem herrlichen Querschiff durchschnitten, das wir Bl. 32, Fig. 2, wiederhergestellt haben.

Zu beiden Seiten desselben öffnen sich Seiteneingänge mit prächtigen Vorhallen nach Art der Loggia in der Villa Madama. Wir konnten uns nicht enthalten, deren Durchschnitt auf Fig. 1, Bl. 32, gleichfalls zu geben.

Nr. 106.

Bl. 32, Fig. 1.

Ein Langhaus von solcher Ausdehnung muss als eine krankhafte Conception bezeichnet werden. — An und für sich freilich war es ein Bau von hinreissender Schönheit : die drei Flachkuppeln sind von überwältigendem Rhythmus, die Seitenblicke in den drei Querbauten von unbeschreiblicher Wirkung. Die Durchbildung aller Theile ist meisterhaft und fest. Grosse runde Reittreppen, nach dem Vorbilde der Bramante'schen im Belvedere, führten zur Loggia des Segens; die Fassade zeigt statt einer Säulenhalle einen kräftigen Pfeilerbau.

Nr. 107.

Bl. 35, Fig. 2.

Wir haben sie auf Bl. 35, Fig. 2, wiederherzustellen gesucht. Die Vorhalle ist engverwandt mit der am Ende des *Memoriale* abgebildeten. (Siehe Nr. 101.)

Nr. 108.

Bl. 39, Fig. 5. (0,375^m × 0,49^m. — F. — Jov. 26 *b*)

Dieser Plan stellt nochmals den Grundriss der zuletzt beschriebenen Composition dar. Nur die Vorhalle, und die Eintheilung der Fassadenkörper sind verschieden; auch die Thürme sind schlanker. Einen Aufriss zu der Fassade haben wir Bl. 36, Fig. 1, herzustellen versucht.

Auf die Rückseite hat Antonio geschrieben :
(*d*) al pilastro alla porta sie channe 23.
(*d*) alle porte del porticale alle porte.

N° 105.

Pl. 35, fig. 2.

Le milieu de la nef est coupé par un magnifique premier transept que nous avons restitué dans la Pl. 32, fig. 2.

En avant et en arrière de ce transept sont pratiquées des entrées monumentales, avec des portiques, rappelant la loggia de la villa Madama. Nous avons donné aussi, dans la fig. 2 de la même planche, une coupe faite sur ces entrées.

N° 106.

Pl. 32, fig. 1.

Il est certain qu'une nef d'une pareille étendue témoigne d'une conception en quelque sorte maladive. Il faut convenir toutefois que, prise en elle-même, elle est d'une beauté irrésistible, et qu'elle devait produire, avec ces trois dômes en calotte, une impression souverainement harmonieuse. Les perspectives sur les trois corps transversaux étaient d'un effet saisissant. L'étude de toutes les parties est magistrale et révèle une grande fermeté de main. De grandes rampes circulaires, inspirées par celle de Bramante au Belvédère, conduisent à la loge de la Bénédiction. La façade n'a point de colonnes ; c'est une composition robuste ornée d'arcades et de piliers.

N° 107.

Pl. 35, fig. 2.

Dans la pl. 35, fig. 2, nous en avons tenté la restitution. Ce portique a une grande analogie avec celui qui est figuré en plan à la fin du *Memoriale* d'Antonio. (Voyez n° 101.)

N° 108.

Pl. 39, fig. 5. (0^m,375 × 0^m,49. — F. — Jov. n° 26 *b*.)

Ce plan est une répétition de la composition que nous venons de décrire. Le portique et la division des corps de la façade diffèrent pourtant un peu, et les clochers sont plus sveltes. Nous avons tenté de restituer cette façade dans la fig. 1, de la Pl. 36.

Sur le verso de la feuille, Antonio a écrit :
(*d*) al pilastro alla porta sie channe 23.
(*d*) alla porta del portichale alle porte.

(*d*) ella beneditione channe 41.

Das erste Maass bestätigt dasjenige Peruzzi's auf Bl. 45 : 224 Pal. bis zum Pfeiler R' V'; nur ist hier die Stärke der Fassadenmauer der alten Basilika hinzugerechnet. Sie war 6 1/3 Pal. dick, daher das Gesammtmaass 230 Pal. angegeben ist.

Nr. 109.

Bl. 30. *Rechte Hälfte*. (Le Tarouilly, le Vat. : Projets. Pl. 10, Fig. 2.)

Antonio hatte diese Hälfte zuerst genau wie die linke (siehe Nr. 104) aufgezeichnet. Dann aber hat er sie ausradiert, um nach einander zwei Varianten zu versuchen.

Die Breite des Langhauses von Raphael wird beibehalten, ebenso die Bramante'schen Kreuzabschlüsse. Da Raphael die Lage, wenn vielleicht auch nicht die Architektur dieser Apsiden beibehalten, so gewahren wir hier das wahre Verhältniss der Kreuzarm-Vorsprünge welche Serlio falsch angegeben, und Giuliano für unzureichend gehalten hat.

Langhaus. Hier sind blos zwei Vorkuppeln angeordnet, dagegen haben sie genau denselben Grundriss wie die Hauptkuppel. Letztere wird somit zum Langhause hinzugerechnet. Beiden Vorkuppeln entsprechen Querschiffe; das vordere zeigt in den Ansätzen der Aussenmauer, dass es genau wie das Hauptkreuzschiff, mit Apsiden und Umgängen versehen werden sollte (1).

Die Art, wie die hinteren Nebenkuppeln mit dem provisorischen Chore in offene Verbindung gesetzt werden, zeigt recht deutlich, dass Bramante bei der Anlage dieses Bautheils die Freilegung der hinteren Seiten der Kuppelpfeiler vorgesehen und vorbereitet hatte, und bezeichnet hiedurch den «*provisorischen*» Charakter dieses Chores.

Das Aeussere des Baues, mit Ausnahme der Thürme und Fassade, wird durch eine 10 Palmen starke Ordnung gebildet; für letztere Theile ist eine 15 Palmen starke gewählt worden (jetzt hat sie nur 12)

Nr. 109 *a*.

Eine andere ausradierte Variante lässt genau dieselbe Anordnung mit zwei Vorkuppeln erkennen; aber nicht so gross wie die Hauptkuppel, haben sie nur den Durchmesser der auf der linken Hälfte des Langhauses dargestellten.

(1) Bei Le Tarouilly, an obenerwähnter Stelle ist diese Lösung vollständig abgebildet.

(*d*) ella beneditione channe 41.

La première mesure confirme la cote de 224 pal. que Peruzzi donne, à partir du pilier R' V' (Pl. 45); seulement ici Antonio y a compris l'épaisseur du mur de façade de l'ancienne basilique, qui était de 6 pal. 1/3. De là les 230 palmes.

N° 109.

Pl. 30. *Moitié de droite*. (Le Tarouilly, *le Vat. : Projets*. Pl. 15, fig. 2.)

Antonio avait d'abord dessiné cette moitié égale à celle de gauche; il l'a ensuite grattée pour y substituer successivement deux variantes.

La largeur du pied de croix adopté par Raphaël est conservée, ainsi que l'architecture de Bramante pour les ronds-points. Comme Raphaël, dans son plan, conservait l'emplacement, sinon le dessin, de ces absides, ce plan nous montre la vraie proportion de ces parties du monument, mal dessinées chez Serlio, parties dont Giuliano trouvait la saillie insuffisante.

Nef. Dans cette variante, la nef ne présente que deux coupoles avec calottes; mais, par contre, le plan de ces coupoles est le même et est aussi grand que celui du dôme principal, qui est ainsi amené à faire partie du système de la nef. Aux deux premières coupoles correspondent aussi des transepts. Le premier montre, par l'amorce des pourtours, qu'il devait se terminer comme celui du grand dôme (1).

Dans la partie postérieure, la manière dont les coupoles secondaires sont mises en communication avec le chœur provisoire prouve que Bramante, en disposant cette dernière partie de l'édifice, avait songé au moyen d'isoler, de ce côté aussi, les piliers de la coupole, et accentue par là le *rôle provisoire* de ce chœur.

L'extérieur du monument, à l'exception de la façade et des clochers, est revêtu d'un ordre de demi-colonnes ayant 10 palmes de diamètre; pour les clochers et la façade, Antonio réserve un ordre de 15 palmes (les pilastres actuels n'en ont que 12).

N° 109 *a*.

La seconde variante, où l'on retrouve exactement la même disposition, nous montre aussi deux coupoles dans la nef; mais ces coupoles, au lieu d'avoir le diamètre de la grande coupole, n'ont que celui des dômes dans la moitié de gauche de ce plan.

(1) Dans l'ouvrage de Le Tarouilly, à l'endroit cité en tête de ce numéro, on voit cette solution du plan complétée.

Die Fassaden-Studien auf Bl. 31 stehen in engem Zusammenhange mit dieser Gruppe.

Nr. 110.

Bl. 38, Fig. 1.

Detail des Grundrisses der Apsiden-Umgänge und Nebenkuppeln. —Mit Ausnahme der äusseren Halbsäulen, die 8 Palmen statt 10 haben, ist die Anordnung genau dieselbe wie auf Nr. 109.

Nr. 111.

Bl. 30. Kleine Skizze am rechten Rande bei P.

Kleiner Grundriss von S. Peter als griechisches Kreuz mit einer bestimmt hervorgehobenen Zutrittsfassade. Statt der Eckthürme Rundcapellen, wie wir sie in der nächsten Gruppe antreffen (Siehe Nr. 113.)

Nr. 112.

Diese Nummer ist hier nicht abgebildet, und dient nur zu der Bemerkung, dass auf einer der Fresken Paolo Veronese's in der Villa Maser, im Venetianischen, ein Gebäude sich befindet, welches dieselbe Bildung zeigt wie Nr. 111.

ZWEITE GRUPPE

AUS DER ZEIT DES « MEMORIALE »

Entwürfe Antonio's mit runden Kapellen an den Ecken des Gebäudes.

Die aut Bl. 30 befindliche kleine Skizze Nr. 111 bildet den Uebergang zu dieser Gruppe.

Nr. 113.

Bl. 39, Fig. 6. ($0{,}29^m \times 0{,}81^m$. — F. — Jov. 28 *b*.)

Zu den in der oben beschriebenen Gruppe erstrebten Zielen tritt hier das Streben, dem im *Memoriale* unter § 1 ausgesprochenen Wunsche gemäss, mehrere grössere Kapellen anzuordnen. In unseren Notizen hatten wir in den Nummern 41 und 42 zwei dieser Studien erwähnt, ohne damals zu ahnen, dass sie so frühe zu datiren seien.

Langhaus. Hat die gleiche Breite wie bei Raphael,

Les études de façades que présente la planche 31 sont en étroite corrélation avec le présent groupe.

N° 110.

Pl. 38, fig. 1.

Détail du plan des absides, du pourtour et d'une coupole secondaire. A l'exception des demi-colonnes extérieures, dont le diamètre est de 8 palmes au lieu de 10, la disposition est identique à celle du n° 109.

N° 111.

Pl. 30, petit plan à droite, près de la lettre P.

Petit plan pour Saint-Pierre en forme de croix grecque, avec façade principale distinctement accusée. Dans les angles, à la place de tours carrées, apparaissent les chapelles circulaires du groupe suivant.

N° 112.

Ce numéro n'est pas figuré ici, et ne nous sert que pour mentionner l'existence d'une fresque de Paul Véronèse à la villa Maser, près Venise, fresque dans laquelle on remarque un édifice qui a beaucoup d'analogie avec celui du n° 111.

DEUXIÈME GROUPE

CONTEMPORAIN DU « MEMORIALE »

Projets d'Antonio avec chapelles circulaires dans les angles.

Le petit plan décrit n° 111 forme la transition entre le groupe précédent et le présent groupe.

N° 113.

Pl. 39, fig. 6. ($0^m{,}29 \times 0^m{,}81$. — F. — Jov. n° 28 *b*.)

Outre les résultats que recherchait Antonio dans les plans du groupe précédent, nous voyons ici quelques innovations. Antonio se préoccupe d'établir plusieurs grandes chapelles, ainsi qu'il en avait exprimé le désir dans le § 1 de son *Memoriale*. Dans nos *Notices*, sous les n°s 41 et 42, nous avions mentionné deux de ces plans, sans nous douter alors qu'ils avaient une date aussi reculée.

Nef. Cette partie de l'édifice a la largeur proposée

blos eine Vorkuppel, denen der Nr. 104 (Bl. 30, linke Hälfte) gleich. Sie ist derart angeordnet, dass ihre Queraxe auf die vordere Eckcapelle führt.

Die Eckcapellen sind achteckige Kuppelbauten mit Capellen und äusseren Umgängen, die zugleich als Vorhallen dienen, und die Nebenportiken ersetzen, welche bei Bramante in den Axen der Nebenkuppeln liegen.

Das Kreuzschiff zeigt das schon bei Nr. 104 beschriebene Streben, die Verhältnisse des Bramante'schen nicht zu verderben. — Die Apsiden bildeten einigermassen abgesonderte Capellen.

Am Aeusseren wird sogar die Fassade durch die 8 Palmen-Ordnung gebildet.

Bei der Vorhalle ist ein Stückchen Aufriss zu bemerken.

Der freistehende Thurm zeigt eine besonders reiche Bildung.

Nr. 113 *bis.*

Eine kleine auf Fig. 2, Bl. 31, befindliche Grundrissskizze zeigt dasselbe Streben in Bezug auf das Kreuzschiff. (Siehe 119 *f.*)

Nr. 114.

Bl. 36, Fig. 2.

Wir haben hier versucht, die hinteren Aufrisse zu diesem Grundriss (Nr. 113) herzustellen. Die zahlreichen Treppen in der Nähe der Umgänge deuten auf einen zweistöckigen Aufbau.

Nr. 115.

Hier nicht abgebildet. (0,63^m × 0,89^m. — Perg. — Not. Nr. 42. — Jov. 28. — Le Tar. : Pl. 10, Fig. 1 und 2).

Dieser sorgfältig im Maassstab von 1 : 300 gezeichnete Grundriss bietet zwei Varianten :

a) *Rechte Hälfte.* Diese unterscheidet sich von Nr. 113 nur in folgenden Punkten. Die Rundbauten haben keinen Umgang, und der Innenraum ist um so grösser (108 Palmen). Der Thurm hinter der Vorhalle springt um seine ganze Breite vor.

b) *Linke Hälfte.* Statt der Rundbauten wieder quadratische Eckräume im Verhältniss des grösseren Mo-

par Raphaël, et n'a, dans la nef, qu'une seule coupole analogue à celle du n° 104 (Pl. 30, moitié de gauche). La coupole dont nous parlons est située de telle sorte que l'axe transversal conduit aux chapelles angulaires antérieures.

Ces édifices angulaires sont des dômes octogones avec des chapelles et avec un pourtour extérieur servant de porche et destiné à remplacer les portiques qui, d'après les projets de Bramante, se trouvaient dans les axes des coupoles secondaires.

Dans le transept, nous reconnaissons encore la tendance signalée à propos du n° 104 à ne pas gâter les proportions assignées par Bramante à cette partie de l'édifice. Les absides constituent en quelque sorte des chapelles séparées.

A l'extérieur, la façade elle-même est formée par un ordre de 8 palmes.

Près du portique, on remarque un petit fragment d'élévation.

Le clocher isolé est d'une ordonnance particulièrement riche.

N° 113 *bis.*

On reconnaît cette même tendance pour le transept dans une petite esquisse (fig. 2 de la Pl. 31). (Voyez le n° 119, *f.*)

N° 114.

Pl. 36, fig. 2.

Nous avons tenté ici de restituer la façade postérieure du plan n° 113. Les nombreux escaliers pratiqués dans le voisinage des pourtours indiquent que ceux-ci devaient avoir deux étages.

N° 115.

Plan non représenté ici (0^m,63, × 0^m,89. — Perg. — Not. n° 42. — Jov. n° 28. — Le Tar. : Pl. 10, fig. 1 et 2).

Ce plan, dessiné à l'échelle de 1 : 300, présente deux variantes.

a. Moitié de droite. Cette partie ne se distingue du n° 113 que dans les parties suivantes : les pourtours des édifices angulaires sont supprimés, et la chapelle intérieure se trouve agrandie d'autant (108 pal.). Le campanile, placé en arrière de la façade, fait saillie de presque toute sa largeur.

b. Moitié de gauche. Ici, les édifices circulaires indiqués tout à l'heure dans les angles sont rempla-

tivs von Nr. 55. Der Vorkuppel entspricht ein kurzer Querbau, wie der von Bl. 32, Fig. 1. — Der vordere Thurm hat fast keinen Vorsprung. In den äusseren Armen der Nebenkuppeln, statt der 40 Palmen-Nischen, seitwärts rechteckige Nischen.

Vorhalle, mit drei Arkaden, den innern gleich; diese und die Thürme haben die Halbsäulen der grossen Ordnung; das Uebrige wird mit der 8 Palmen-Ordnung bekleidet.

Als Variante wird der provisorische Chor in derselben Gestalt wie auf Bl. 30 angegeben.

Dieses Langhaus mit einer Vorkuppel erinnert an die ähnliche Anordnung bei Bramante, in den Nrn. 55 und 58.

Siehe die Variante *a* bei Le Tarouilly, le *Vatican, projets* : Pl. 10, Fig. 1, und Variante *b*, Fig. 2, beide vervollständigt.

Nr. 116.

Hier nicht abgebildet (0,18^{m} × 0,285^{m} — K F. — Not. Nr. 35).

Zeigt die Skizze zur vorigen Nummer. — In unseren Notizen hatten wir sie irrthümlicher Weise dem Peruzzi zugeschrieben.

Nr. 117.

Wird im Band II erscheinen (Spannung der Kuppelarkade = 0,042^{m}. — K F. — Not. Nr. 41. — Jov. Nr. 29).

Grundriss mit zwei Varianten :

a) *Linke Hälfte*. Griechisches Kreuz, nach allen Seiten vollkommen gleich, unterscheidet sich von 115 *a* nur durch kleinere Bemessung der Rundbauten; die äusseren Arme der Nebenkuppeln sind gerade abgeschlossen.

b) *Rechte Hälfte*. Hier hat man den vorderen Arm als lateinisches Kreuz, nach dem Vorbilde von 115 *b*, gebildet, jedoch blos mit drei 60 Palmen-Arkaden ohne Vorkuppel, so dass er genau bis zur angegebenen Stelle der alten Thüren reicht. Auch die Fassade hat gekuppelte Halbsäulen der 8 Palmen-Ordnung.

Interessant ist hier 1) dass die Lage der sixtinischen Capelle angegeben ist, und die Eck-Rundbauten tangent zur sixtinischen Capelle, d. h. also so gross gestaltet sind, als dies die Situation der Sixtina erlaubte; 2) sind die schon ausgeführten Theile gelb ge-

cés par des espaces carrés ayant les mêmes proportions que le grand motif du n° 55. A la calotte de la nef correspond le très-court transept de la fig. 1, Pl. 32. Le campanile, derrière la façade, ne fait presque pas saillie. Dans les bras extérieurs des coupoles latérales, les niches de 40 palmes sont remplacées par des niches rectangulaires d'égale largeur.

Portique. La façade reproduit les trois arcades de l'intérieur. Elle est ornée, comme les clochers, de demi-colonnes d'un grand ordre, tandis que le reste du monument a pour décoration l'ordre de 8 palmes.

Le chœur provisoire est légèrement indiqué et reproduit exactement la forme que l'on voit dans la Pl. 30.

La nef, avec son unique calotte au milieu, rappelle la disposition que l'on trouve dans les études de Bramante n^{os} 55 et 58.

La variante *a* vient d'être publiée dans l'ouvrage posthume de Le Tarouilly, *le Vat., projets* (Pl. 10, fig. 1). La fig. 2 donne la variante *b*.

N° 116.

Esquisse non reproduite par nous (0^{m},18 × 0^{m},285. KF. — Not. n° 35).

Ce croquis se rapporte au numéro précédent. Dans nos *Notices*, nous l'avions classé, mais à tort, parmi les dessins de Peruzzi.

N° 117.

Il paraîtra dans le vol. II. Ouverture de l'arcade de la coupole = 0^{m},042. — KF. — Not. n° 41. — Jov. n° 29).

Plan avec deux variantes.

a. Moitié de gauche. Ce côté nous montre une croix grecque symétrique de tous les côtés. Il se distingue du n° 115 *a* par les dimensions réduites des constructions circulaires. Les bras extérieurs des coupoles secondaires sont terminés à angle droit.

b. Moitié de droite. Le bras antérieur forme un pied de croix d'après le modèle du n° 115 *b*, mais il ne présente que trois arcades de 60 palmes sans calotte. Sa longueur atteint donc jusqu'aux portes de l'ancienne basilique indiquées ici. Dans le revêtement de la façade règne également l'ordre de 8 palmes.

Les deux faits suivants sont intéressants à noter :

1° La situation de la chapelle Sixtine est indiquée et l'un des édifices circulaires est tangent à cette chapelle. Il ressort de là qu'on a désiré le faire aussi grand que le permettait la position de la Sixtine.

tuscht, die projectirten grau. Erstere entsprechen denjenigen Theilen welche wir als die von Bramante und Raphael bezeichnet haben. Nur am hinteren Pfeiler B V ist der blau schraffirte Einbau in der Nische ebenfalls von Antonio gelb angegeben. Dann sehen wir hier zum ersten Male die Absicht, die 40 Palmen-Nischen der Kuppelpfeiler überall in weniger tiefe rechteckige umzuwandeln, was auf eine Absicht den Fussboden zu erhöhen hindeutet. Obgleich also diese Studie in eine spätere Epoche fällt, so besprechen wir sie hier wegen der Rundcapellen an den Ecken.

In Le Tarouilly (*le Vatican, projets,* Pl. 15), giebt H. Simil diesen Grundriss mit der Variante *a*. Ob das beigefügte Datum 1518 sich auf diesen Grundriss bezieht oder auf eine Seitenfassade, ist nicht angegeben, und scheint uns für beide nicht genügend bewiesen.

DRITTE GRUPPE

AUS DER ZEIT DES « MEMORIALE »

Fassaden-Studien Antonio's.

Die Uebereinstimmung des Grundrisses am Ende des *Memoriale* mit denjenigen auf Bl. 30 und Bl. 39, Fig. 5-6, und die mit den betreffenden Fassaden zeigt, dass folgende Studien aus derselben Zeit stammen.

Nr. 118.

Bl. 31, Fig. 1 (024ᵐ × 0,345ᵐ. — F. — Jov. Nr. 48).

Die Höhenmaasse sind die gleichen, die auf Bl. 33, Fig. 1, angegeben sind. Die grosse und die mittlere Ordnung entsprechen den Kämpfern der inneren Arkaden.

Nr. 119.

Bl. 31, Fig. 2 (0,302ᵐ × 0,43ᵐ. — F. — Jov. Nr. 46).

Dieses Blatt enthält verschiedene Darstellungen :

a) *Südliche Hälfte der Fassade.* Diese Skizze zeigt, wie die 8 Palmen-Ordnung der Umgänge sich hinten an der Fassade anlehnt, und wie sie an der Fassade selbst als Ordnung der Neben-Arkaden vorkommt.

Diese Anordnung würde nicht auf die rechts im Durchschnitt dargestellte passen, wo die äusseren Arme der Nebenkuppeln durch Apsiden ersetzt werden müssten.

2° Les parties déjà exécutées du monument sont lavées en jaune, tandis que les autres le sont en gris. Les premières correspondent aux parties de notre Pl. 45 exécutées par Bramante et Raphaël, avec cette seule différence que, dans le pilier postérieur BV, la partie avec hachures bleues figure parmi les constructions existantes. Dans ce plan, nous voyons exprimée pour la première fois la volonté de clore en partie les niches de 40 palmes par un motif moins large, ce qui dénote l'intention d'exhausser le sol du temple. Bien que, d'après ce fait, ce dessin semble avoir une date plus récente, nous l'avons rangé ici à cause des chapelles circulaires placées dans les angles.

M. Simil donne la variante *a* de ce plan dans l'ouvrage de Le Tarouilly (*le Vat., projets,* Pl. 15). Nous ignorons si la date de 1518, en tête de la planche, s'applique à ce plan ou à la façade. Dans aucun cas elle ne nous paraît suffisamment prouvée.

TROISIÈME GROUPE

CONTEMPORAIN DU « MEMORIALE »

Études de façades par Antonio.

La conformité qui existe entre le plan dessiné à la fin du *Memoriale* et les plans de la Pl. 30 et de la Pl. 39, fig. 5-6, ainsi que la ressemblance de ceux-ci avec les façades dont nous parlons ici, montrent que ces dernières datent de la même époque.

N° 118.

Pl. 31, fig. 1 (0ᵐ,24 × 0ᵐ,345 — F. — Jov. n° 48).

Les cotes de hauteur sont les mêmes que celles qui sont indiquées dans la Pl. 33, fig. 1. Le grand ordre et l'ordre moyen correspondent aux impostes des arcades disposées à l'intérieur de l'édifice.

N° 119.

Pl. 31, fig. 2. (0ᵐ,302 × 0ᵐ,43 — F. — Jov. n° 46).

Cette feuille contient divers sujets :

a. Moitié méridionale ou de gauche de la façade. On voit ici comment l'ordre de 8 palmes des pourtours revet la nef et vient se terminer à la partie postérieure de la façade. Dans celle-ci même, il se continue comme ordre moyen ou ordre des arcades secondaires. Cette disposition ne serait pas applicable à celle qui est figurée dans la moitié de droite; les bras extérieurs des coupoles secondaires devraient être remplacés par des absides.

b) Rechte Hälfte. Durchschnitt durch die Nebenkuppeln. Zeigt zugleich wahrscheinlich das System der Seitenschiffe Raphaels. Man sieht Piedestale der grösseren Ordnung, deren Gesims sich als Band in den 40 Palmen-Nischen fortsetzt. Die Gliederung dieser ist die gleiche, wie auf Bl. 52, Fig. 1, — Bl. 33, Fig. 1, — und Bl. 34, Fig. 3. Neben der 60 Palmen-Ordnung der Umgänge erhebt sich im Langhaus eine zurücktretende Attika, den Gewölben der Seitenschiffe entsprechend.

Ueber dem Dache des Mittelschiffes sieht man die leichte Andeutung des Vorkuppeldaches.

c) Perspectivische Skizze links. Zeigt, von Innen gesehen, die Anordnung der Loggia für den Segen. Die Säulen in der Vorhalle trugen Galerien von genügender Breite, um zu dem an der Fassade gelegenen Balkone zu gelangen. Der Ausfüllungsbogen, mit seinen, zwischen den concentrischen Bogen gelegenen Kreisen, stellt ein von Bramante beliebtes Motiv (1) dar, das wir Bl. 48, Fig. 2, von Aussen sehen.

d) Perspectivische Skizze. Giebt den Durchschnitt der Umgänge Bramante's mit der 5 Palmen-Ordnung.

e) Skizze der Laterne. Diese meisterhaft hingeworfene Darstellung ist jedenfalls der Bramante'schen Form näher, als die Abbildung bei Serlio (Bl. 1). Die Kuppel zeigt aussen Rippen.

f) Für den kleinen Grundriss der Apsis siehe Nr. 104 und 113.

Nr. 120.

Bl. 48, Fig. 2.

Fassaden-Studie Antonio da Sangallo's. Die Loggia für den Segen zeigt die eben unter 119 *c* erwähnte Anordnung des Füllungsbogens.

In dieser Studie scheint der Kämpfer des Bogens der inneren Umgänge an der Fassade etwas tiefer gesetzt, um die Bögen unter das Gebälk der mittleren Ordnung legen zu können. Als Bekrönung und Verbindung einzelner Theile kommen grosse Figuren in Gruppen oder einzeln vor, wie es um diese Zeit Michel Angelo an einer Studie zur Fassade von S. Lorenzo versuchte, falls die hierauf bezüglichen Skizzen auf echten Angaben fussen und nicht etwa Fabrikate Wicars sein sollten.

(1) Siehe in der Biographie Bramante's das rechte Seiten-Portal vom Dome in Como, p. 42.

(2) Skizzen im Musée Wicar in Lille, und im Kupferstich-Cabinet in München.

b. Moitié de droite : coupe des coupoles secondaires. Nous voyons ici très-probablement le système adopté par Raphaël pour ses bas-côtés. Le grand ordre est muni d'un piédestal dont la corniche se continue à l'état de bandeau dans les niches de 40 palmes. Ces niches ont la même forme que celles de la Pl. 52, fig. 1, de la Pl. 33, fig. 1 et de la Pl. 34, fig. 3.

Au-dessus de l'ordre des pourtours s'élève en retraite un attique correspondant aux voûtes des bas-côtés.

Au-dessus du toit de la grande nef, on aperçoit l'indication légère du toit des calottes de la nef.

c. Croquis à gauche. Il représente vraisemblablement la loge de la Bénédiction, vue de l'intérieur. Les colonnes, dans le portique, supportent une galerie assez large pour arriver au balcon ou plutôt à la tribune qui se trouve au milieu de la façade. Les archivoltes concentriques, reliées par des médaillons, constituent une disposition pour laquelle Bramante avait une certaine prédilection (1), et que la Pl. 48 (fig. 2) nous montre prise de l'extérieur.

d. Croquis en perspective représentant la coupe d'un des pourtours de Bramante avec l'ordre de 5 palmes.

e. Esquisse de la lanterne. Ce croquis, d'une exécution facile et magistrale, est certainement plus près de la forme adoptée par Bramante que ne l'est la figure de Serlio (Pl. 1). La coupole a des nervures.

f. Pour le petit plan de l'abside figuré ici, voyez les n^{os} 104 et 113.

N° 120.

Pl. 48, fig. 2.

Façade par Antonio da Sangallo; la loge de la Bénédiction reproduit une disposition que nous avons déjà décrite. (Voyez le n° 119 *c*).

Dans cette façade, les impostes des pourtours paraissent avoir été baissées légèrement, afin de permettre aux arcs de trouver leur développement sous l'entablement de l'ordre moyen.

On voit ici figurer des groupes de statues colossales servant à raccorder les hauteurs des différentes parties de la façade : disposition que Michel-Ange aurait proposée vers cette époque dans une de ses études pour la façade de San Lorenzo à Florence, si toutefois les reproductions de cette étude peut-être imaginaire (2) ne sont pas des pièces forgées par Wicar.

(1) Voyez, dans notre biographie de Bramante, le portail latéral droit de la cathédrale de Côme, p. 42.

(2) Voyez les croquis, d'après cette étude, dans le musée Wicar, à Lille, et au cabinet des Estampes à Munich.

Nr. 121 und 122.

Bl. 39, Fig. 3 und 4.

Diese Skizzen zeigen Stückchen von Fassaden-Bildungen, sowohl im Grund- als Aufriss, die zu den Studien der besprochenen Gruppe gehören. Fig. 3, ist nach unserer Pause des Originals wiedergegeben.

Die eben besprochenen Fassaden zeigen alle eine äussere grosse dorische Ordnung, welche der Ordnung der Kuppelpfeiler an Höhe gleichkommt.

FASSADENZEICHNUNG FÜR S. PETER,

IRRTHÜMLICH RAPHAEL ZUGESCHRIEBEN.

Um die unbegründete Ueberlieferung in Beziehung auf die Urheberschaft dieser, unter Nr. 124, beschriebenen Skizze zu widerlegen, genügt es, sie mit einer echten Zeichnung Raphaels zu vergleichen. Da andererseits zwischen dieser und den unter Nr. 123, 125 bis 132, folgenden Skizzen Antonio's ein enger Zusammenhang besteht, ferner der Typus dieser Fassaden Sangallo's eher in die nächste Periode zu passen scheint, so dürfte selbst die Annahme, die Composition wenigstens sei von Raphael, eine gewagte sein. Zur Begründung eines solchen Ursprungs, kann die Bildung der spitzen Thurmhelme zwischen vier Eck-Fialen, wie wir sie zuweilen auf Kirchen in den landschaftlichen Hintergründen Raphaels sehen, wohl nicht hinreichen.

Nr. 123.

Bl. 50, Fig. 5 (Original-Gr. — K F. — Jov. 48 *a*).

Skizze Antonio's für den Mittelbau einer Hauptfassade von S. Peter. Im Gegensatze zu den bis jetzt besprochenen, ist es hier die 8 Palmen-Ordnung der Umgänge, oder eine ihr ähnliche, die am ganzen Aeusseren durchgeführt wird.

Nr. 124.

Bl. 42, Fig. 1. — In Wien, in der Albertina (Original-Gr. — Früher in den Sammlungen Crozat, Graf Fries, u. s. w.).

Als sich diese Skizze noch in der Sammlung Crozat

Nos 121 et 122.

Pl. 39, fig. 3 et 4.

Ces croquis d'Antonio nous montrent, tant en plan qu'en élévation, la disposition de certaines parties de façades qui appartiennent au présent groupe. La fig. 3 est reproduite d'après le calque fait par nous sur l'original.

Toutes les façades que nous venons de décrire présentent un grand ordre dorique égal en hauteur à l'ordre corinthien intérieur des piliers de la coupole.

DESSIN DE FAÇADE POUR SAINT-PIERRE

ATTRIBUÉ A TORT A RAPHAEL.

Pour réfuter la tradition d'après laquelle le dessin que nous publions dans le n° 124 serait de la main de Raphaël, il suffit de le comparer avec un dessin authentique du Sanzio. Comme, d'autre part, il existe une étroite connexité entre ce croquis et les esquisses d'Antonio décrites dans les nos 123, 125 à 132, et que le type de la façade d'Antonio paraît plutôt reporter la composition dont il s'agit vers la période suivante, il semble téméraire de vouloir même attribuer à Raphaël la simple composition du dessin qui nous occupe. L'analogie qui existe entre les flèches aiguës de ces clochers et celles des clochers que l'on voit dans les fonds de quelques tableaux de Raphaël, ne suffirait guère pour justifier cette manière de voir.

N° 123.

Pl. 50, fig. 5. (Gr. de l'original. — KF. — Jov. 48 *a*.)

Esquisse d'Antonio pour le corps du milieu de la façade principale. Contrairement aux façades d'Antonio examinées jusqu'à présent, c'est ici l'ordre de 8 palmes des pourtours, ou un ordre s'en rapprochant beaucoup, qui règne tout autour de l'édifice.

N° 124.

Pl. 42, fig. 1. Vienne, collection Albertine. (Gr. de l'original. — Autrefois dans les collections Crozat, Cte Fries, etc.).

Cette esquisse, lorsqu'elle se trouvait encore dans

befand, wurde sie für eine Arbeit Raphaels angesehen und vom Grafen Caylus gestochen, auch seitdem öfters wiedergegeben und besprochen.

Einige glaubten dies Blatt für S. Peter bestimmt; andere für S. Lorenzo in Florenz, und zwar weil der Grundriss auf ein Inneres mit Säulen zu deuten scheint (1). Gegen letztere Bestimmung spricht ein bisher unbeachteter Punkt: oben in der Mitte des Blattes unter C sieht man die leichte Andeutung einer Kuppellaterne mit spitzem Helme (2). Es weist dies auf eine Kuppel, die in S. Lorenzo in solchen Dimensionen nicht vorhanden war. Die Aehnlichkeit unserer Skizze mit den erwähnten Studien Antonio's für S. Peter, macht in der That eine gleiche Bestimmung wahrscheinlich.

Der Vergleich mit Bl. 44 (Nr. 87) zeigt sofort, dass Raphael dies Blatt nicht gezeichnet hat.

Nr. 125.

Vergleicht man ferner die Darstellungsweise dieser Skizze mit der Art wie auf der *Amazonen-Schlacht* Perin del Vaga's im Louvre die Architektur behandelt ist (Bl. 49, fig. 1, Nr. 125), welche ein Modell für S. Peter wiederzugeben scheint, so kommt man auf den Gedanken, auch diese Fassade könne von ihm, wenn auch nicht componirt, so doch gezeichnet worden sein.

Auf der Zeichnung im Louvre sieht man, wie die zwischen den Eckthürmen und den Kreuzarm-Apsiden gelegenen Nebeneingänge behandelt sind.

Wie in Nr. 123, bildet eine Ordnung von mittlerer Höhe das Erdgeschoss. Siehe die Nrn. 126 und 133.

Nr. 126.

Bl. 41, Fig. 1.

Wendet man die äussere, 60 Palmen hohe Ordnung der Umgänge auf die rechte Hälfte des Grundrisses Antonio's Nr. 117 an, so entsteht die hier abgebildete Fassade. Die oberen Theile haben wir nach den verschiedenen Skizzen Antonio's, die mit den Theilen von Nr. 124 verwandt waren, ergänzt. Die Nrn. 128 bis 132 sind wohl sämmtlich aus späterer Zeit.

Nr. 127.

Bl. 50, Fig. 2 (0,225^{m} × 0,275^{m}. — K F. — Jov. 51.

Diese Fassadenskizze würde auf die linke Hälfte

(1) Pontani, Opere architettoniche di Raffaello Sanzio; Roma, 1845, in-f°, erwähnt diese Ansicht Comolli's.

(2) In den Photographien der Braun'schen Sammlung deutlicher als hier sichtbar

le cabinet Crozat, fut gravée par le comte de Caylus comme une œuvre de Raphaël. Depuis lors, elle a été plusieurs fois reproduite et décrite.

Les uns croyaient que ce dessin avait été fait en vue de Saint-Pierre; les autres y voyaient une étude pour la façade de San Lorenzo, à Florence, parce que, dans le plan, on remarque un commencement de colonne à l'intérieur de la nef (1). Un détail, resté inaperçu jusqu'ici, exclut cette dernière hypothèse. Dans le haut de la feuille et au milieu, sous le point C, on aperçoit l'indication légère d'une lanterne terminée par une flèche aiguë (2). Cette indication prouve que l'auteur voulait ici commencer le dessin de la coupole; or l'ancien San Lorenzo ne possède point de coupole de dimensions pareilles. L'analogie du croquis avec les études pour Saint-Pierre signalées plus haut rend cette même destination vraisemblable.

La comparaison avec la pl. 44 (n° 87) montre sur-le-champ que le Sanzio n'a pas fait le présent croquis.

N° 125.

Que l'on examine en même temps la facture de ce croquis et la manière dont l'architecture est traitée dans la *Bataille des Amazones* de Perino del Vaga, au Louvre (Pl. 49, fig. 1), dessin qui semble reproduire dans le fond un modèle pour Saint-Pierre, et l'on sera conduit à penser que Perino pourrait être l'auteur du dessin de cette façade, sinon de la composition elle-même. On voit dans le dessin du Louvre comment sont traitées les entrées latérales, situées entre les tours et les pourtours. Comme dans le n° 123, c'est un ordre moyen qui décore le rez-de-chaussée.

Voyez les n^{os} 126 et 133.

N° 126.

Pl. 41, fig. 1.

On obtient la façade que nous avons restituée ici en appliquant l'ordre de 8 palmes à la moitié de droite du plan d'Antonio n° 117. Nous avons rétabli les parties supérieures au moyen des divers croquis d'Antonio qui, sont reproduits dans les n^{os} 128-132, et qui, bien que postérieurs, présentent certains rapports avec le n° 124.

N° 127.

Pl. 50, fig. 2. (0^{m},225 × 0^{m},275. — KF. — Jov. n° 51.)

Cette esquisse de façade, due à Antonio, peut s'a-

(1) Pontani, Opere architettoniche di Raffaello Sanzio; Roma, 1845, in-f°, cite cette opinion de Comolli.

(2) Dans les photographies de la maison Braun, cette lanterne est plus visible que dans notre épreuve.

von Nr. 117 passen. Dieser ihr Zusammenhang mit Nrn. 126 und 124 ist ein weiterer Grund, sie in die Zeit der Sparsamkeit, nach Raphaels Tod, zu setzen, auf welche auch die unschöne, mehr œkonomische als künstlerische Bildung der Kuppel hinweist.

Nr. 128.

Bl. 42, Fig. 2.

Skizze eines Unbekannten, nach einem Modelle oder Entwurfe Antonio da Sangallo's für die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini in Rom. Wir theilen sie hier mit, um die Verwandtschaft zwischen Nr. 124, und den Arbeiten Antonio's mehr hervorzuheben.

Nr. 129, 130, 131, 132.

Bl. 50, Fig. 1, 3, 4, 6.
Jov. 53 *c*, 53 *d*, 53, 53 *b* — KF.

Skizzen Antonio's für S. Peter, jedoch aus einer späteren Epoche, hier nur mitgetheilt, um unsere Wiederherstellung auf Bl. 41, Fig. 1, zu rechtfertigen. — Auf der Rückseite von Nr. 130 befindet sich eine Berechnung des Kubikinhalts der Kirche ohne Kuppel.

Nr. 133.

Bl. 42, Fig. 4.

Skizze Antonio da Sangallo's, von ihm als « *sepoltura* » bezeichnet. Wir haben sie hier abgebildet, weil die Elemente, aus denen sie besteht, den Entwürfen für S. Peter entlehnt sind, und sie die Vorliebe Antonio's für spitze Thurmhelme beurkundet.

VERSUCH DIE ENTWÜRFE RAPHAELS MITTELST DER GEWONNENEN AUFKLÆRUNGEN ZUSAMMEN ZU FÜGEN.

Nachdem wir mit der Untersuchung und Analyse der erwähnten, den Raphael'schen Entwurf erläuternden Quellen zu Ende sind, müssen wir nun die einzelnen, denselben abgewonnenen Aufschlüsse, womöglich in ein Gesammtbild zusammenfassen.

dapter à la moitié de gauche du n° 117. Vu le rapport qui existe entre elle et les n^{os} 126 et 124, on est en droit de la classer dans la période d'économie à outrance qui suivit la mort de Raphaël, période que trahit la forme peu séduisante de la coupole.

N° 128.

Pl. 42, fig. 2.

Esquisse d'un inconnu d'après un modèle ou projet d'Antonio da Sangallo pour l'église de San Giovanni de' Fiorentini à Rome. Nous la reproduisons ici afin de mieux faire ressortir le rapport qu'il y a entre le n° 124 et les études d'Antonio.

N^{os} 129, 130, 131, 132.

Pl. 50, fig. 1, 3, 4, 6.
Jov. n° 53 *c*, 53 *d*, 53, 53 *b*. — KF.

Ce sont plusieurs croquis d'Antonio pour Saint-Pierre, mais d'une époque plus récente, que nous communiquons ici, afin de justifier notre restitution (Pl. 41, fig. 1). Au verso du n° 130 se trouve un calcul du cube de l'église sans coupole.

N° 133.

Pl. 42, fig. 4.

Croquis d'Antonio, désigné par lui comme « *sepoltura* ». Nous le reproduisons ici parce que les éléments en sont empruntés aux projets pour Saint-Pierre, et témoignent de la prédilection que les flèches aiguës inspiraient à Antonio.

SYNTHÈSE DES PROJETS DE RAPHAEL AU MOYEN DES ÉCLAIRCISSEMENTS OBTENUS.

Après avoir terminé l'étude des sources où l'on peut puiser des renseignements sur le projet de Raphaël, nous allons confronter les différents éclaircissements obtenus, les juxtaposer et chercher à reconstituer un ensemble.

I.

Wir haben gesehen, dass das *Memorial* Antonio's frühestens im September 1514, und nicht später als am 1. Juli 1515, entstanden sein kann.

Da Raphael sein Modell vor dem 1. August 1514 einreichte, und an diesem Tage zum Oberarchitekten ernannt wurde, so kann, in Folge dieser Datirung, der im *Memorial* ausgesprochene Tadel sich nur auf das von Raphael eingereichte Modell beziehen, und nicht etwa blos auf einzelne, in den Zeichnungen Giuliano's enthaltene Punkte, von denen der Neffe Antonio's Kenntniss erlangt haben mochte.

Von der anderen Seite steht fest, dass zwei der von Antonio getadelten Punkte nicht zur Ausführung gelangten. Erstens die vergrösserten Pfeiler im Schiffe, weil Raphael diese Form aufgab (siehe Nr. 97, p. 291). Zweitens die Umgestaltung der Umgänge. — Bei letzterem können wir jedoch nicht feststellen, ob Raphael auch hier seinen Sinn änderte, oder ob anderweitige wichtigere Arbeiten, wenn nicht blosser Geldmangel die Ursache waren.

II.

Ist der im « Memoriale » besprochene Entwurf der nämliche wie der von Serlio entstellte?

1) Selbst wenn man die Zeichnung Serlio's durch die wahren Maasse und Verhältnisse von S. Peter berichtigt, was ihr eine viel ungünstigere Gestalt giebt, so kann man vom berichtigten Grundrisse kaum mit Antonio sagen : *bisogna conchordare la pianta la quale è tutta difforme*. Angenommen auch, das Wort *difforme* lasse sich auf die ungünstigen Verhältnisse des Schiffes beziehen, so wäre doch das Wort *conchordare* ungerechtfertigt, da der Grundriss wenigstens das Verdienst einer consequenten Entwicklung der gegebenen Elemente hat.

2) Dass Serlio den provisorischen Chor und seine Nebenräume nicht abbildete, sondern durch eine Anordnung ersetzte, welche den hinteren Kreuzarm den anderen gleich macht, ist begreiflich, da eben diese Partie die Bezeichnung *difforme* rechtfertigt, und somit den Zwecken seines Buches nicht entsprechen konnte. Man darf daher aus diesem Umstande nicht den Schluss ziehen, der provisorische Chor sei auf dem von Serlio wiedergegebenen Raphael'schen Projekte nicht vorhanden gewesen.

I.

Nous avons établi que le *Memoriale* d'Antonio ne pouvait être antérieur à septembre 1514 ni postérieur au 1er juillet 1515.

Raphaël ayant présenté son projet avant le 1er août 1514, et sa nomination d'architecte en chef remontant au même jour, les critiques contenues dans le *Memoriale* doivent s'adresser nécessairement au projet de Raphaël surtout, et ne peuvent porter uniquement sur des points contenus dans des projets de Giuliano, par exemple, projets dont son neveu aurait eu connaissance.

D'un autre côté, il est certain que deux des dispositions critiquées dans le *Memoriale* ne furent pas exécutées : tels furent les piliers agrandis de la nef. Raphaël y renonça lui-même (voyez le n° 97, p. 291); telle fut aussi la transformation des pourtours. Quant à ce projet de transformation, nous ne saurions dire si l'abandon que l'on en fit fut la conséquence d'un changement d'avis de la part de Raphaël, ou si des travaux plus pressants sur d'autres emplacements empêchèrent qu'elle fût réalisée.

II.

Le projet critiqué dans le « Memoriale » est-il le même que celui qui a été dénaturé par Serlio?

1° Même en rectifiant le plan de Serlio au moyen des mesures et des proportions réelles de Saint-Pierre, opération qui a pour résultat de donner au plan de Serlio des proportions moins harmonieuses, on ne saurait soutenir que les expressions d'Antonio : *bisogna conchordare la pianta la quale è tutta difforme,* appliquées à ce plan, soient justifiées. En admettant à la rigueur que le mot *difforme* se rapporte à la mauvaise proportion de la nef, il faudrait du moins supprimer l'expression *conchordare;* car ce plan avait, à défaut d'autres qualités, le mérite de développer avec logique les éléments existants.

2° De ce que Serlio a remplacé le chœur provisoire et ses dépendances par une disposition semblable aux bras du transept, on ne doit pas conclure que le chœur provisoire ne se soit pas trouvé dans le premier projet de Raphaël. Ces parties n'avaient aucun intérêt pour Serlio et auraient nui à l'effet de son livre, par cela même qu'elles justifiaient l'épithète de *difforme*.

3) Da der Grundriss bei Serlio, trotz aller Willkür, doch die Pfeiler des Schiffes so breit als die der Kuppel darstellt, dagegen den Pfeilern im Kreuzschiff, welche den Ansatz der Apsiden bilden, eine grössere Breite giebt, wie sie der Beifügung des in Wirklichkeit bestehenden dritten Pilasters entspricht, so ist anzunehmen, dass Raphael die vergrösserten Pfeiler des Schiffes aufgegeben hatte (siehe Nr. 97), und zu dem Verhältniss der Pfeiler Bramante's, nach welchem er den Pfeiler R' V' (Bl. 45. Siehe Nr. 158) ausführte, zurückgekehrt war.

Aus dem Vorhergehenden ergeben sich wiederum zwei Resultate.

ERSTES RESULTAT :

Raphael hat mindestens zwei Entwürfe für S. Peter gemacht.

ZWEITES RESULTAT :

Das Original des von Serlio so misshandelten Grundrisses war der spätere, wahrscheinlich endgültige Entwurf Raphaels.

Als Beweis, dass Raphael den ersten ihm abverlangten Entwurf, durch den er seine Befähigung zu der ihm vorgeschlagenen Stelle begründen sollte, nicht als vollkommen betrachtete, mag die bekannte Stelle im Briefe Raphaels an Balthasar Castiglione gelten. Da er darin seine Ernennung zum Architekten der Peterskirche anzeigt, so kann sich diese Stelle nur auf den ersten Entwurf beziehen. Raphael schreibt : « Das « Modell, das ich angefertigt, gefällt Seiner Heiligkeit, « und wird von verschiedenen schönen Geistern ge- « priesen; *mein Sehnen aber geht höher. Ich möchte « die schönen Formen der Gebäude der Alten wiederfin- « den.* Vitruv giebt mir viel Licht, aber nicht genug (1). »

Sei es nun, dass man den zweiten Theil dieser Stelle direkt auf das Modell für S. Peter beziehen will, oder allgemeiner auf die architektonische Thätigkeit Raphaels überhaupt, immerhin giebt sie kund, dass Raphael selbst nicht ganz befriedigt war, und es daher leicht denkbar ist, dass er ein zweites Modell verfertigt habe.

(1) Lettere pittoriche, ed. Bottari e Ticozzi. Milano, 1822, I. 116.

3° Puisque le plan de Serlio, malgré le sans-façon avec lequel cet auteur l'a traité, montre dans la nef des piliers aussi larges que ceux de la *coupole*, et donne par contre, dans le transept, aux piliers servant de base aux ronds-points, une largeur plus grande, qui répondait fort bien à l'accroissement de dimension due au troisième pilastre de 12 palmes que ce pilier avait en réalité, on est en droit d'admettre que Raphaël renonça aux piliers agrandis dans la nef (voy. n° 97) et qu'il aurait conservé les proportions des piliers de Bramante, proportions d'après lesquelles il exécuta le pilier R' V' (Pl. 45, voyez le le n° 158).

De ce qui précède découlent encore deux nouvelles conséquences.

PREMIÈRE CONSÉQUENCE.

Raphaël a fait au moins deux projets pour Saint-Pierre.

DEUXIÈME CONSÉQUENCE.

L'original du plan si maltraité par Serlio était le plan postérieur et probablement définitif de Raphael.

Pour démontrer que Raphaël ne considérait pas comme parfait le premier projet exigé de lui à titre de preuve justificative du mérite que nécessitaient les fonctions auxquelles on désirait l'élever, nous citerons le passage de la lettre bien connue qu'il écrivait à Balthazar Castiglione. Puisque, dans ce passage, il annonce sa nomination au poste d'architecte en chef de Saint-Pierre, c'est seulement à ce premier projet que peuvent s'appliquer les mots suivants : « Le modèle « que j'ai fait plaît à Sa Sainteté, et il est loué par « nombre de bons esprits. *Quant à moi, je m'élève « plus haut par la pensée. Je voudrais retrouver les « belles formes des édifices antiques* (1)... »

Soit que l'on applique la seconde partie de ce passage au modèle pour Saint-Pierre en question, ou seulement aux recherches architectoniques de Raphaël en général, il n'en ressort pas moins que le Sanzio n'était pas encore satisfait de ses connaissances, et on comprend par suite que, disposé à des améliorations, il ait pu faire un deuxième modèle.

(1) Lettere pittoriche, ed. Bottari e Ticozzi. Milano, 1822, I. 116.

III.

In welchem Verhältnisse stehen die Grundrisse Giuliano da Sangallo's zu denjenigen Raphaels?

Zwei Fälle sind möglich :

1) Die Grundrisse Giuliano's mochten zwischen dem 11. März und dem 1. August 1514 entstanden sein und die Absichten wiederspiegeln, die Raphael im Modelle, an dem er damals arbeitete, durchzuführen beabsichtigte. In der That ist man zum mindesten berechtigt, einen gewissen Meinungsaustausch der drei Meister in dieser Zeit anzunehmen, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass für einige Punkte dieser Grundrisse Giuliano *eigene* Lösungen anbrachte.

2) Es ist auch möglich, dass in dem Zeitraume zwischen dem 11. März und dem 1. August 1514, so lange Raphael mit der Anfertigung des ihm aufgetragenen Modells beschäftigt war, Giuliano keine Studien machte. In diesem Falle wären seine drei Grundrisse Versuche, die im Vorbilde Raphaels enthaltenen Vorschläge, oder die vom Papste gestellten Bedingungen in anderer Weise zu lösen oder zu erfüllen.

Letztere Annahme würde die besprochene Aehnlichkeit zwischen einigen Entwürfen Antonio's (Nr. 102 und 104) und denjenigen Giuliano's erklären.

Aus diesen Betrachtungen lassen sich zwei weitere Schlüsse ziehen :

DRITTES RESULTAT :

In den Grundrissen Giuliano's können die im Vergleich zu dem Bramante'schen Entwurfe neuen Elemente ebensogut Gedanken Raphaels als Varianten Sangallo's vorstellen.

VIERTES RESULTAT :

Als Vorschläge Raphaels dürfen mit Bestimmtheit solche Theile gelten, welche diesen drei Grundrissen, sowie dem entstellten bei Serlio gemeinschaftlich sind.

Diese Punkte wollen wir nun feststellen und zusammenfassen, um aus ihnen so viele Theile als nur möglich vom endgültigen Entwurfe Raphaels zu bestimmen.

III.

Quelle corrélation y a-t-il entre les plans de Giuliano da Sangallo et celui de Raphaël?

Ici, deux hypothèses se présentent :

1° Les plans de Giuliano peuvent dater de l'époque comprise entre le 11 mars et le 1er août 1514, et dans ce cas refléter les intentions que Raphaël se proposait de réaliser dans le modèle auquel il travaillait en ce moment. Il est difficile, en effet, de ne pas admettre que, à cette époque, les trois maîtres ne se soient pas fréquemment communiqué leurs opinions. Cela n'exclut nullement la possibilité, pour Giuliano, d'avoir représenté, sur plusieurs points de ces plans, ses *propres* vues.

2° Il se pourrait également que, dans l'intervalle du 11 mars au 1er août 1514, c'est-à-dire pendant le temps où Raphaël travaillait au modèle qu'on exigeait de lui, Giuliano n'ait pas fait de projets. Dans ce cas, les trois plans que nous possédons de lui seraient des tentatives pour donner une autre forme aux dispositions contenues dans le modèle de Raphaël, ou pour satisfaire par d'autres dispositions les nouvelles exigences du pape.

Cette dernière supposition expliquerait l'analogie qui existe entre quelques-uns des plans d'Antonio (nos 102, 104), et ceux de son oncle.

Des observations que nous venons de faire, nous déduisons encore deux autres conséquences :

TROISIÈME CONSÉQUENCE.

Dans les plans de Giuliano, les éléments qui constituent une innovation par rapport à ceux de Bramante peuvent aussi bien être l'expression des idées de Raphaël que représenter des variantes proposées par Giuliano.

QUATRIÈME CONSÉQUENCE.

On n'est autorisé à considérer avec certitude comme inventées par Raphaël que les dispositions communes aux plans de Giuliano et à celui qu'a défiguré Serlio.

Ce sont ces points que nous allons mettre en lumière, afin de reconstituer avec eux tout ce que nous pourrons du projet définitif de Raphaël.

DER ENDGÜLTIGE ENTWURF RAPHAELS.

Wir sahen, dass als endgültiger der zweite Entwurf Raphaels, derjenige nach welchem der Pfeiler des Schiffes R′ V′ (Bl. 45) aufgeführt wurde, zu bezeichnen ist.

A. *Langhaus.*

Gestützt auf die zwei Grundrisse Giuliano's Nr. 95 und 96, — auf den bei Serlio Nr. 89, — auf die Bildung der Nebenkuppeln des Langhauses bei Antonio in den Nrn. 102 *b*, 104, 109, 113, 115, 119 *b*, war das Langhaus Raphaels, wie die linke Hälfte des Bl. 26, Fig. 1, zeigt; es hatte 5 Arkaden zu 60 Palmen, Pfeiler, wie R′ V′ (Bl. 45), und zu jeder Seite 5 Nebenkuppeln zu 66 Palmen.

Dieses Langhaus, von dem Punkt des Pfeilers R′ V′, wo das Maas 224 Palmen nach Peruzzi anfängt, bis zum Innern der Fassadenmauer, maass 424 Palmen, und zwar :

a) für 4 Arkaden zu 60 Palmen	=	240 Palmen.
b) für 3 Pfeiler zu 47 Palmen	=	141 —
c) für 1 Pfeiler (an der Fassade) 43 Palmen	=	43 —
		424 Palmen.

B. *Vorhalle.*

Gestützt auf die Grundrisse Giuliano's (Nr. 95 und 96) und auf den Grundriss bei Serlio, muss angenommen werden, dass die Vorhalle ein reicher Säulenbau war, dessen Gestalt wir in den Fig. 9 und 10, auf Bl. 16, wiederherzustellen gesucht haben. Letztere geben wir als die wahrscheinlichere im Aufriss (Bl. 35, Fig. 1).

Sollte Fig. 9 dennoch richtiger sein, so dürfte in den 7 nach vorne sich öffnenden Bögen, vielleicht ein Einfluss des Nord-Italieners Fra Giocondo, und eine Erinnerung an die etwas ähnliche Anordnung der Vorhalle von S. Marco in Venedig zu erblicken sein.

Die auf der Münze Leo X. (Bl. 2, Fig. 4) abgebildete, vom Papste dem Apostel Petrus dargereichte Kirche, scheint auf eine wie die hier geschilderte sehr breite Fassade zu deuten.

C. *Kuppelpfeiler.*

Gestützt auf die drei Grundrisse Giuliano's und auf

LE PROJET DÉFINITIF DE RAPHAEL.

Nous avons vu qu'il fallait désigner, comme projet définitif de Raphaël, son deuxième plan, celui d'après lequel fut exécuté le pilier de la nef R′ V′ (Pl. 45).

A. *Pied de croix.*

Quand on considère les deux plans de Giuliano nos 95 et 96 ainsi que celui de Serlio no 89, et qu'on observe la forme des coupoles secondaires de la nef dans les projets d'Antonio (nos 102 *b*, 104, 109, 113, 115 et 119 *b*), on reconnaît que l'origine de la nef de Raphaël était semblable à la moitié de gauche du plan de la Pl. 26 (fig. 1). Elle avait cinq arcades de 60 palmes, des piliers comme R′ V′ (Pl. 45) et cinq coupoles secondaires, de chaque côté, mesurant 66 palmes.

Cette longue nef avait 424 palmes, à partir du point de départ de la cote de 224 palmes, que donne Peruzzi, du pilier R′ V′, jusqu'à l'intérieur du mur de la façade, c'est-à-dire :

a) Pour 4 arcades de 60 palmes	=	240 palmes.
b) Pour 3 piliers de 47 palmes	=	141 »
c) Pour un pilier (contre la façade)	=	43 »
		424 palmes.

B. *Portique.*

L'examen des plans de Giuliano (nos 95 et 96) et du plan de Serlio amène à admettre que le portique présentait un riche assemblage de colonnes. Nous avons cherché à en établir la disposition dans les fig. 9 et 10 de la Pl. 15. Nous avons composé, pour la fig. 15, l'élévation qui nous paraît la plus vraisemblable (voyez Pl. 35, fig. 1).

S'il était prouvé cependant que c'est la fig. 9 qui donne la vraie solution du problème, il serait peut-être permis de voir dans les sept arcs s'ouvrant sur le devant le résultat de l'influence exercée par Fra Giocondo, et comme la réminiscence d'une disposition quelque peu analogue à celle que présente le portique de Saint-Marc, à Venise.

La façade d'église qui est représenté dans la monnaie de Léon X (Pl. 2, fig. 4), et que le pape agenouillé offre à l'apôtre saint Pierre, paraît avoir, comme celle qui nous occupe, une grande largeur.

C. *Piliers de la coupole.*

Pour peu que l'on étudie les trois plans de Giuliano

den bei Serlio, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Kuppel-Pfeiler Bramante's unverändert bleiben sollten.

D. *Kreuzarme.*

Giuliano's Nummern 96 und 97, sowie der Grundriss Serlio's ergeben, dass bis zum Centrum der Bramante'schen Apsis die Architektur der Kreuzarme unverändert blieb.

E. *Apsiden.*

Der § 9 des *Memorials* lehrt, dass Raphael die Architektur der Apsiden umprojectirte; der Vergleich von Nr. 89 und 95-97 mit Nr. 136 zeigt dagegen, dass diese Absicht nicht zur Ausführung gelangte. Wir können jedoch nicht ermitteln, ob Raphael sein Project, was diesen Theil betrifft, aufgab, oder ob er nur an dessen Ausführung verhindert wurde. Es bieten sich aber mehrere Lösungen :

1) Sollte, wie bei Giuliano, Nummer 95, 96 und 97, und bei Antonio, Nummer 102, 104 und 110, das Centrum in die äussere Flucht des Langhauses hinausgelegt, und zugleich die Architektur der Apsistraveen verändert werden, wie Nr. 95 und 96 zeigen, oder sollte letzteres allein geschehen, wie Serlio angiebt? Es ist nicht zu läugnen, dass bei einem Langhaus von der gewagten Ausdehnung, wie sie Raphael beabsichtigte, der Vorsprung des Kreuzschiffes nach den Bramante'schen, für das griechische Kreuz berechneten Bemessungen, nicht mehr von genügender Wirkung war.

2) Ist die Apsisarchitektur in Nr. 95 und 96 die von Raphael vorgeschlagene, oder eine Variante Giuliano's?

3) Bei Serlio haben die Säulen statt drei gleicher Intercolumnien, wie bei Bramante, eine mittlere breitere Oeffnung. Daher die Möglichkeit, sie, statt Architrave, ein Palladiomotiv mit zwei durch Kreise verbundenen Archivolten tragen zu lassen. (Siehe Bl. 23, Fig. 2 und 3.) Wir glauben, dass diese Anordnung sowohl mittelst der auf dem Boden stehenden 5 Palmen-Säulen, als auch mittelst der kleineren Säulen von 3 2/3 Palmen, zu erreichen war, die dann wahrscheinlich auf einer durch Verlängerung der Piedestale erhaltenen Brüstungsmauer gestanden, und nur in dem mittleren Intercolumnium einen Durchgang gelassen hätten.

et celui de Serlio, on acquiert la certitude que les piliers de la coupole de Bramante furent acceptés sans modification.

D. *Bras de la croix.*

En face des numéros 96 et 97 de Giuliano et du plan de Serlio, on ne peut douter que, jusqu'au centre des absides, l'architecture de Bramante pour les bras de la croix n'ait été adoptée aussi sans modification.

E. *Absides.*

Le § 9 du *Memoriale* nous apprend que Raphaël fit un nouveau projet pour les absides. La comparaison entre les n^{os} 89 et 95-97 avec le n° 136 démontre que Raphaël ne le mit pas à exécution. Toutefois il n'est pas possible de savoir si les moyens lui manquèrent, ou s'il renonça à son dessein. Nous sommes par conséquent en présence de différentes éventualités.

1° Voulait-on, ainsi que l'indiquent les n^{os} 95, 96 et 97 de Giuliano et les n^{os} 102, 104 et 110 d'Antonio, faire reculer le centre jusque dans l'alignement extérieur, et changer en même temps le dessin de la travée des absides, comme le montrent les n^{os} 95 et 96? ou était-ce uniquement cette dernière modification que l'on avait en vue, ainsi qu'on pourrait le croire d'après Serlio? — Il faut reconnaître que, du moment où l'on voulait employer une nef d'une longueur aussi risquée que celle du projet de Raphaël, la saillie extérieure du transept, fixée par Bramante en vue de la croix grecque, n'était plus suffisamment accentuée.

2° L'architecture de l'abside dans les n^{os} 95 et 96 est-elle celle que proposa Raphaël, ou bien une variante due à Giuliano?

3° Dans le plan donné par Serlio, les colonnes ne présentent pas trois entre-colonnements égaux, comme dans le projet de Bramante; elles forment un passage plus large au milieu. De là la possibilité pour elles de porter, au lieu d'architraves, deux archivoltes concencentriques, sorte de motif à la Palladio (voyez Pl. 23, fig. 2 et 3). Nous croyons que cette disposition était réalisable, soit au moyen des colonnes de 5 palmes, posées sur le sol, soit au moyen de colonnes plus petites de 3 2/3 palmes, colonnes qui alors auraient été placées sur un mur d'appui formé par la prolongation des piédestaux, et où l'entre-colonnement du milieu aurait seul laissé un passage.

F. *Umgänge.*

Den Intercolumnien der Apsiden entsprechend, wären die Nischen oder Capellen im Umgange, wie bei Serlio, von ungleicher Grösse geworden. Da jedoch diese Anordnung bei Serlio von keinem anderen Dokumente unterstützt wird, so dürfen wir derselben, wie schon bei andern Fällen bemerkt wurde, keine Bedeutung beilegen, denn unsere Interpretation könnte möglicher Weise nur auf einer der vielen Willkürlichkeiten in der Darstellung Serlio's beruhen.

Ein Gleiches gilt von jener Gestaltung der zwei Pfeiler in der Rundung, welche eine Nische statt eines Pfeilers der grossen Ordnung zeigt. Die hieraus sich ergebende Anordnung würde zwei Geschosse der Apsis mit einer dem Tambur der Hauptkuppel Bramante's entsprechenden Architektur versehen, aber sehr schwer mit der Architektur der Kreuzarme, namentlich mit dem Gebälk der grossen Ordnung, zu verbinden sein.

Breite des Umgangs. In allen Grundrissen, die nach Bramante entstanden sind, haben die Umgänge die von diesem Meister angegebene Breite von 41 1/2 Palmen, unter den Gurtbögen gemessen (Bl. 51). Der Grundriss bei Serlio allein macht eine Ausnahme, indem sein Umgang etwa um die Hälfte schmäler ist. Es wäre dennoch möglich, dass Raphael diese Anordnung vorgeschlagen hätte, um die geringe Mauerstärke zwischen den 40 Palmen-Nischen des Umgangs und in den äusseren Kreuzarmen der Nebenkuppeln zu verstärken. Man hätte aber die äussere Mauer des Südumganges, die Bramante ziemlich hoch aufgeführt, wieder beseitigen müssen. Auch auf eine solche Anordnung *im Grundriss*, mit Beibehaltung der Bramante'schen Architektur für die Apsiden, könnte am Ende die Kritik Antonio's (*Memoriale*, § 9) bezogen werden.

Unter den Veränderungen die an dem Modelle Bramante's vorgenommen wurden, wäre diese übrigens, als die am wenigst störende, am leichtesten zu entschuldigende gewesen.

War doch Bramante selbst in den von Peruzzi gezeichneten Studien (Bl. 20, Fig. 4 und 5), noch weiter gegangen, indem er die Umgänge ganz aufgab, ohne die Innenwirkung derselben ganz preiszugeben.

Wir glauben jedoch, auch hier wieder eine Willkür Serlio's vor uns zu haben; denn mit schmalen Umgängen wäre die Thüre in der 40 Palmen-Nische (Bl. 52, Fig. 1) nicht vereinbar; auch ist diese Thüre gerade eine jener « *infamen Schiessscharten* », deren Beseitung Antonio verlangt, die also wahrscheinlich sogar von Raphael herrührte. Man müsste denn annehmen, die Entrüstung Antonio's sei nur gegen

F. *Pourtours.*

Les niches ou chapelles du pourtour correspondaient à cette disposition et devenaient, elles aussi, inégales de grandeur, comme dans le plan de Serlio. Toutefois, toute cette disposition chez Serlio ne se trouvant confirmée par aucun autre document, il se pourrait fort bien que notre interprétation ne fût fondée que sur une des modifications si arbitraires de Serlio.

Dans le rond-point, le dessin des deux piliers intermédiaires, qui montre une niche au lieu d'un pilastre du grand ordre, paraît également dû à la fantaisie de Serlio. Cette disposition aurait pour conséquence la répétition, sur deux étages, d'une ordonnance analogue à celle du tambour de la coupole de Bramante. Il serait surtout difficile de relier une telle architecture à l'entablement du grand ordre.

Largeur du pourtour. Dans tous les plans postérieurs à Bramante, les pourtours conservent la largeur que leur donnait ce maître, c'est-à-dire 41 palmes 1/2 mesurées entre les pilastres des arcs-doubleaux (Pl. 51). Seul, le plan chez Serlio fait exception, en ce que les pourtours sont de moitié environ plus étroits. Il serait néanmoins possible que Raphaël eût pris ce parti, afin d'augmenter l'épaisseur du mur entre les niches de 40 palmes des pourtours et celles des bras extérieurs se rattachant aux coupoles secondaires.

Mais il aurait fallu, dans ce cas, supprimer le mur extérieur du pourtour élevé par Bramante à une hauteur d'une certaine importance. La critique dans le *Memoriale* d'Antonio (§ 9) aurait pu à la rigueur s'appliquer aussi à une disposition de ce genre.

C'était, parmi les modifications auxquelles fut soumis le plan de Bramante, celle qui y apportait le moins de trouble, et que nous aurions le plus facilement pardonnée. Nous avons vu Bramante luimême, dans les études de Peruzzi, Pl. 20, fig. 4-5, aller plus loin dans cette direction, en supprimant complètement les pourtours, tout en sauvant une partie de l'effet qu'ils auraient produit.

Nous croyons pourtant être encore ici en présence d'un des changements arbitraires de Serlio, car on ne saurait concilier avec des pourtours aussi étroits la porte pratiquée dans la niche de 40 palmes (Pl. 52, fig. 1). Cette porte est précisément une de ces « *infâmes meurtrières* » dont Antonio demande la suppression, et qui semble même être due au Sanzio, à moins de supposer que l'indignation d'Antonio était uni-

ähnliche Thüren im Langhaus (siehe Bl. 26, Fig. 1, linke Hälfte) gerichtet gewesen.

Das Endresultat ist jedoch, dass Raphael den Umgang Bramante's stehen liess, sei es aus Mangel an Zeit denselben zu beseitigen, sei es in Folge veränderter Ansicht.

G. *Chor und Hauptapsis.*

Wenn wir annehmen, Raphael habe für diese Theile die gleiche Architektur vorgeschlagen, wie für die Kreuzarme, so haben wir, ohne des Widerwillens zu gedenken, den die Benützung des provisorischen Chores erregen musste, als Bestätigung des Serlio den auf der Freske Giulio Romanos abgebildeten Grundriss (Nr. 92).

H. *Thürme oder Sacristeien.*

Wir sind hier nur auf die Vermuthung angewiesen, dass in den zwei hinteren Eckräumen Sacristeien angebracht waren (für diese Eckräume siehe Nr. 55, (Bl. 20, Fig. 6).

Ob freistehende Thürme, wie in Nr. 95, und in den Entwürfen zum *Memoriale*, auch die Fassade Raphaels begleiteten, kann nicht festgestellt werden.

Die Kuppelkirchen mit Thürmen, die Raphael in den Hintergründen einiger seiner Gemälde anbrachte (1), lassen die Möglichkeit offen, dass er auch für S. Peter Thürme beabsichtigte. Die meisten dieser Thürme haben spitze Helme, wie z. B. auf Bl. 42, Fig. 1. — Die auf Bl. 49, Fig. 3 und 4, wiederum Kuppeldächer.

K. *Kuppel und Aeusseres.*

Ob Raphael darauf bestand, eine schwerere als die Bramante'sche Kuppel, und dorische, mehr als 12 Durchmesser hohe Pilaster vorzuschlagen (*Memorial*, § 7 und 3), muss dahingestellt bleiben.

* * *

Das ist Alles, was wir bis jetzt vom Entwurfe Raphaels sagen können. Es ist allerdings mehr als man bis jetzt wusste, — aber doch wie wenig!

(1) La Madonna della famiglia Canigiani, und die genannt : « de l'Escurial » oder « aux ruines » Raphael zugeschrieben. Paris, Cab. des Estampes. Vol. B. b. 6. — Der *Carton* zum Fischzuge Petri, South-Kensington Museum, u. s. w.

quement dirigée contre la présence de pareilles portes dans les niches de la nef (voyez Pl. 26, fig. 1, moitié de gauche).

En fin de compte, le pourtour de Bramante demeura intact, soit que Raphaël eût modifié son propre projet, soit qu'il n'ait pas eu le temps d'exécuter les changements qu'il avait eus en vue.

G. *Chœur et abside postérieure.*

Si nous admettons que Raphaël adopta pour cette portion de l'édifice la même architecture que pour les parties correspondantes du transept, nous pourrons invoquer en faveur de cette hypothèse, sans parler de l'aversion profonde que cette obligation devait inspirer aux architectes, le plan représenté dans la fresque de Jules Romain (n° 92).

H. *Tours ou sacristies.*

Nous sommes réduits à supposer que l'espace angulaire postérieur contenait des sacristies ou servait de base aux tours. Pour leur forme, voyez le n° 55 (Pl. 20, fig. 6).

Nous ne saurions dire si la façade était flanquée de campaniles isolés, semblables à celui des n^{os} 95 et à ceux de plusieurs plans en rapport avec le *Memoriale*.

Les églises à dômes, accompagnées de clochers, que Raphaël a représentées dans les fonds de plusieurs de ses œuvres (1) autorisent à ne pas repousser cette hypothèse. La plupart de ces tours ont des flèches aiguës, pareilles à celles de la Pl. 42, fig. 1. — Par contre, les campaniles (Pl. 49, fig. 3 et 4) ont de nouveau des toits en forme de coupoles.

K. *La coupole et l'extérieur.*

Nous ignorons si Raphaël persista à préparer un dôme plus pesant encore que la coupole de Bramante, et s'il conserva à l'extérieur des pilastres doriques hauts de plus de 12 diamètres (§ 7 et 3 du *Memoriale*).

* * *

Voilà à quoi se réduit ce que nous pouvons dire des projets de Raphaël; c'est beaucoup plus qu'on n'en savait jusqu'ici, et combien c'est peu de chose !

(1) La vierge de la Famille Canigiani, et la vierge dite « de l'Escurial » ou « vierge aux ruines ». Paris, cabinet des Estampes, vol. B. b. 6. — Le carton pour la Pêche miraculeuse au South-Kensington Museum, etc.

GESAMMTERGEBNISS DER THÆTIGKEIT RAPHAELS ALS OBERARCHITEKT DER PETERSKIRCHE.

Die nachweisbaren Arbeiten die Raphael, als Oberarchitekt der Peterskirche, in den sechs Jahren während welchen er diese Stelle inne hatte, vornahm, sind nun folgende :

1) Raphael stellte zwei Modelle oder Entwürfe her.

2) Im Langhaus baute er den Pfeiler R' V', und baute den von Bramante angefangenen Pfeiler R V zur gleichen Form um.

3) Im Nordkreuz hat er vielleicht die Ansatzpfeiler der Apsiden ausgeführt.

4) In den 40 Palmen-Nischen (Capellen) setzte er das marmorne Kämpfer-Gesims ein.

5) Er stellte den Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden als Travertin-Gebälk her, entweder aus ganzen Stücken, oder indem er unter dem Astragal des Bramante'schen Kämpfers einen Architrav anbrachte.

6) Wahrscheinlich wölbte er allein oder mit Antonio da Sangallo die beiden 60 Palmen-Arkaden im Südkreuzarme.

7) Möglicherweise führte er oben auf den Kuppel-Pfeilern eine vollständigere Hintermauerung der Kuppelbogen auf, als Bramante zu thun Zeit gehabt hatte.

Vasari berichtet, Raphael habe mit Giuliano und Fra Giocondo das von Letzterem vorgeschlagene Verfahren ausgemauerter, mit Bogen verbundener Brunnen angewandt, um die Fundamente des Neubaus zu verstärken. Wir sind weder in der Lage, diese Nachricht zu bestätigen noch sie anzuzweifeln, bemerken aber, dass es mit der Festigkeit der von Bramante ausgeführten Theile nicht so schlimm aussehen musste, da Raphael, laut dem *Memorial* Antonio's, § 7, eine schwerere Kuppel als die Bramante'sche projectiren konnte.

Alle übrigen Theile des Neubaues, die auf Bl. 24, 52 und 49, Fig. 2, sichtbar sind, rühren noch von Bramante her.

RÉSUMÉ DES TRAVAUX DE RAPHAEL EXÉCUTÉS COMME ARCHITECTE EN CHEF DE SAINT-PIERRE.

Les travaux de Raphaël que nous pouvons retracer, et qu'il exécuta en sa qualité d'architecte de Saint-Pierre pendant les six années qu'il occupa ces fonctions, sont les suivants :

1° Raphaël a exécuté deux projets ou modèles.

2° Dans la nef, il a construit le pilier R' V' et donné la même forme au pilier R V, commencé par Bramante.

3° Dans le transept septentrional (du côté du Vatican), il a peut-être exécuté les deux piliers servant de base aux ronds-points.

4° Dans les niches ou chapelles de 40 palmes, il a exécuté et fait encastrer les impostes en marbres.

5° Il a fait en travertin les impostes des arcades de 60 palmes, en forme d'entablement, soit entièrement à neuf, soit en introduisant une architrave sous l'astragale de l'imposte de Bramante, déjà mise en place.

6° Il voûta probablement, soit seul, mais plus probablement en compagnie d'Antonio da Sangallo, les deux arcades de 60 palmes dans le transept méridional.

7° Au sommet des piliers de la coupole il se hâta peut-être de surélever la maçonnerie, de manière à maintenir les reins des arcs de Bramante.

Vasari rapporte que Raphaël, de concert avec Giuliano da Sangallo et Fra Giocondo, consolida les fondations de l'édifice au moyen d'un procédé qu'avait proposé Fra Giocondo, et qui consistait à disposer un réseau de puits carrés remplis de maçonnerie et réunis entre eux par des arcs. N'étant à même ni de confirmer ni de mettre en doute cette assertion, nous nous bornerons à faire observer que les prétendues craintes qu'auraient inspirées l'édifice de Bramante ne devaient pas être bien sérieuses, puisque Raphaël pouvait songer à proposer une coupole plus pesante que la coupole projetée par Bramante.

Toutes les autres parties du nouvel édifice qui se voient dans les Pl. 24, 52 et 49, fig. 2, remontent encore à Bramante.

ANSICHTEN DER PETERSKIRCHE WÆHREND DES BAUES.

Nr. 134.

Bl. 24. (London, im Soane Museum. Vol. C, fol. 24. Original-Gr.)

Dies Blatt, ohne jede Bezeichnung, fanden wir im Mai 1872; in der Art des Vortrags, erinnert es an Heemskerk (Bl 52). Die mit dem Pinsel gemachten Schatten suchten wir, auf unserer Pause, durch feine Schraffirungen zu ersetzen.

Es ist eine von der Thüre der alten Basilika aus gezeichnete Innenansicht. Vom alten Bau sieht man links die Säulen von der fünften bis zur zehnten, und das fünfte Fenster (siehe Bl. 52, Fig. 3). Rechts werden die noch stehenden Säulen 11 und 12, von der Orgel, unter welcher die sitzende Bildsäule des Apostels Petrus sich befindet, verdeckt. Dann kommen die äusseren Arkadenpfeiler des Neubaus (R V und R′ V′, Bl. 45); dann drei in der Oeffnung der Arkaden stehengelassene alte Säulen (rechts 2). Dann die Kuppelpfeiler Bramante's mit ihren Bögen, und noch eine stehengebliebene alte Säule mit ihrem Gebälk und Gebüsch darauf.

In der Mitte des Kuppelraums steht die dorische Altarumhausung, die Bramante ausführte und Peruzzi vollendet haben soll. Dieselbe behielt, laut einer Seitenansicht aus der Zeit Michel-Angelo's (Not. Nr. 47, — Jov. 60), die ihr hier gegebene Form bis zu ihrer Abtragung.

Im Hintergrunde kommt das Innere des provisorischen Chores zum Vorschein, woraus ersichtlich, dass die grosse wie eine Muschel decorirte Halbkuppel der Apsis nicht die rohe, in den Darstellungen von Nr. 151 und 152 ihr gegebene Form hatte, sondern wahrscheinlich wie die in S. Maria del Popolo in Rom zu denken ist.

Der Fussboden der Kirche ist noch nicht durch Antonio da Sangallo erhöht worden. Basen oder Piedestale an der grossen Pilaster-Ordnung scheinen noch nicht angebracht zu sein. Man sieht die Capitelle und das Gebälk Bramante's, letzteres ohne Sima, welche folglich weder von Peruzzi, noch von Michel-Angelo beseitigt werden konnte, wie zuweilen angenommen wird (1).

(1) Siehe Seite 237, Anmerkung 1.

VUES DE SAINT-PIERRE EN CONSTRUCTION.

N° 134.

Pl. 24. (Londres au Soane Museum, vol. C, fol. 24. — Gr. de l'original.)

Ce fut en mai 1872 que nous trouvâmes cette feuille, qui ne porte aucune désignation. L'exécution du dessin fait penser à celle de Heemskerk (Pl. 52). Dans notre calque, nous avons rendu par des hachures fines les ombres au pinceau de l'original.

Vue de l'intérieur, prise de la porte du milieu de l'ancienne basilique, dont on aperçoit à gauche la partie située entre la cinquième et la dixième colonne, ainsi que la cinquième fenêtre (voyez Pl. 52, fig. 3). A droite, les colonnes 11 et 12, encore debout, sont cachées par l'orgue qui recouvre la statue assise de l'apôtre saint Pierre. Puis viennent les piliers extérieurs de l'arcade, commencés par Bramante et par Raphaël (R V et R′ V′, Pl. 45). Dans l'ouverture de cette arcade, on voit plusieurs colonnes de l'ancienne basilique demeurée en place (à droite 2). On remarque également les piliers de la coupole de Bramante avec ses arcs, et, au delà, à gauche, une dernière colonne ancienne, restée debout avec son entablement recouvert de broussailles.

Sous l'emplacement de la coupole, au milieu, on voit l'édifice dorique dont Bramante entoura l'autel de l'ancienne basilique, édifice qui, au dire de Vasari, aurait été achevé par Peruzzi. D'après une vue latérale (Not. n° 47, — Jov. n° 60), datant de l'époque de Michel-Ange, il est avéré que cette clôture demeura dans l'état où nous l'apercevons ici.

Vers le fond est représenté l'intérieur du chœur provisoire de Bramante. La grande coquille qui en décorait le cul-de-four présentait non pas la forme lourde que donnent les n^{os} 151 et 152 (Pl. 23), mais probablement celle que montre l'abside de Santa Maria del Popolo, à Rome.

Le sol de l'église n'a pas encore été exhaussé par Antonio da Sangallo. Les pilastres du grand ordre paraissent n'avoir reçu encore ni piédestaux ni bases. On voit les chapiteaux de Bramante, ainsi que son entablement, dont la corniche n'a pas de cimaise (doucine); ce membre n'a donc pu être supprimé ni par Peruzzi ni par Michel-Ange, ainsi qu'on l'admet parfois (1).

(1) Voyez p. 227, note 1.

Am Fusse des ersten Pfeilers links liegen zwei alte Säulen, die eine in zwei Stücken. Da mehrere Säulen der alten Basilika, wie die Aufzeichnungen Peruzzi's darthun (1), aus zwei Stücken zusammengefügt waren, so braucht man hierbei nicht an die bekannte Beschuldigung Bramante's zu denken.

Im Durchschnitt des Gewölbes sieht man gewisse Linien, die vielleicht auf eine Ausführung der Hintermauerung und der Bogenabdachung in zwei Perioden schliessen lassen,—ähnlich wie auf Bl. 49, Fig. 2, und Bl. 52, Fig. 2 und 3. Sicher freilich ist unsere Annahme keineswegs; aber wir wollen nichts unterlassen, was über die angeblichen, nach Bramante's Tod vorgenommenen Verstärkungsarbeiten aufklären könnte.

Rechts sieht man, über der sitzenden Statue des Petrus, den nach Abbruch der hinteren Theile der Basilika, hierher versetzten Altar des heiligen Processo und Martiniano. Nach anderen wäre dies die Orgel. Immerhin haben wir hier einen der zahlreichen Beweise, dass das Geschrei über die Zerstörungen unter Bramante zum mindesten sehr übertrieben war.

Die Zeit wird hoffentlich kommen, wo man die, wie es scheint, zahlreichen, aus einander genommenen und in den « Grotten von S. Peter » aufbewahrten Monumente der alten Basilika, an's Licht schaft. Sie würden ein hoch interessantes Museum bilden.

Nr. 135.

Bl. 48, Fig. 6 (Kupferstichsammlung des Museums zu Basel, Band A, 1, — etwa 2/3 der Original-Grösse.

Das Original ist verkehrt. Wir haben es durch die Photographie zum besseren Verständniss in die natürliche Lage versetzen lassen, daher die Worte SAN PIERO ROMA bei uns in umgekehrte Richtung zu stehen kamen.

Wir verdanken die Kenntniss und Mittheilung des einzig bekannten Exemplars dieses Stiches der Freundschaft des Professors Jacob Burckhardt.

Ansicht der Kuppelpfeiler und Bögen Bramante's und des begonnenen Südkreuzes. Wären diejenigen Theile des Vaticans, die entweder heute noch stehen, wie z. B. die Loggien, oder deren Gestalt genau bekannt ist, hier nicht so sehr willkürlich dargestellt, so

(1) Die Folgerungen, die wir aus jenem Inventare früher (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1875. S. 252) zogen, dürften jedoch noch verfrüht sein, da in demselben einige Gruppen derselben Säulen wahrscheinlich mehrmals gezeichnet sind.

Au pied du pilier de gauche sont étendues deux des colonnes de l'ancienne basilique, dont l'une est en deux morceaux. Il est probable que le fait n'était pas non plus imputable à Bramante, car il résulte d'un inventaire des colonnes, fait par Peruzzi (1) et Antonio, que plusieurs des colonnes de l'ancienne basilique étaient assemblées de deux morceaux.

Dans la coupe des voûtes, on remarque certaines lignes qui pourraient bien indiquer que la maçonnerie derrière les reins des arcs et la pente de l'extrados ont été exécutées en deux fois. (Comparez avec la Pl. 49, fig. 2, et avec la Pl. 52, fig. 2 et 3.) Nous hasardons cette hypothèse afin de ne rien négliger qui soit susceptible de renseigner sur les prétendus travaux de consolidation entrepris après la mort de Bramante.

A droite, on aperçoit, abritant la statue assise de l'apôtre saint Pierre, le tabernacle des saints, Processo et Martiniano, qui avait été enlevé de la partie démolie de l'ancienne basilique et réédifié à cet endroit. D'autres veulent voir dans cette construction un orgue. Nous avons encore ici une des nombreuses preuves qui montrent combien sont exagérées les récriminations sur la manière dont Bramante avait procédé à la démolition d'une partie de l'ancienne basilique.

Nous espérons qu'un jour viendra, où l'on retirera et réunira les nombreux monuments de l'ancienne basilique qui se trouvent, paraît-il, démontés dans certaines parties des grottes de Saint-Pierre. Il y aurait là de quoi former un musée du plus grand intérêt.

N° 135.

Pl. 48, fig. 6. (Dans la collection d'estampes du musée de Bâle, vol. A. 1. — La planche est exécutée au 2/3 environ de l'original.)

L'épreuve originale est en sens inverse; nous l'avons fait retourner par la photographie, afin que l'on pût mieux constater la situation des édifices représentés. Voilà pourquoi les mots « SAN PIERO ROMA » sont renversés dans notre figure.

C'est à l'amitié du professeur Jacob Burckhardt que je dois la connaissance de cette épreuve, jusqu'ici unique, à ce qu'il semble.

On voit ici les piliers et les arcs de la coupole de Bramante, ainsi que le transept méridional commencé.

Si les parties du Vatican encore existantes, telles que les « Loges » ou plusieurs autres constructions

(1) La conséquence que nous tirions de cet inventaire (Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 252) est peut-être prématurée, car nous avons établi depuis que certaines séries de ces colonnes sont répétées plusieurs fois.

würden sie die Vermuthung gestatten, dass die Kuppel-Bogen wenigstens längere Zeit ohne Hintermauerung und Abdachung stunden (es wächst Gebüsch auf denselben). Aus diesem Umstand jedoch und aus der unmöglichen Gestalt der Pfeiler, einen solchen Schluss zu ziehen, wäre jedenfalls gewagt (siehe Nr. 134). Nach der Gestalt der Schornsteine zu urtheilen, dürfte der Stich einem Venetianer zuzuschreiben sein, und wenn die Abwesenheit des obersten Stockwerks der Loggien keine zufällige ist, so wäre die *Zeichnung* zum Stiche vor 1519 entstanden.

Nr. 136, 137, 138.

Bl. 52, Fig. 1, 2, 3 (Original-Gr. — F.).

Drei Blätter aus dem Bande von Martin Heemskerk, mit Ansichten von Rom, deren mehrere gestochen worden sind. Sie befanden sich bis vor kurzem im Besitze des H. Henri Destailleur, der uns die Wiedergabe derselben gütigst erlaubte (1).

Auf dem Titelblatt des Albums, welches wir unter Fig. 3 wiedergeben steht : M. Heemskerck, inventor, 1565. Es ist dies wohl das Datum der Herausgabe der Stiche, jedenfalls nicht das der Zeichnungen.

Fig. 1.

Nach Süden schauend. — *M* ist die 40 Palmen-Nische mit dem Eingang in den Umgang des Süd-kreuzes (Bl. 45, M).

a b ist die von Fra Giocondo begonnene Nische (Bl. 45, F. C. und Bl. 23, Fig. 1. Siehe ferner Seite 268 und 269).

PP. Ist wahrscheinlich das von Bramante ausgeführte Piedestal (siehe 297) mit den Säulen und Pilastern der kleinen 5 Palmen-Ordnung, zwischen welchen man die Nischen und Pilaster des Umgangs erblickt.

Der Kämpfer in der 40 Palmen-Nische ist das von Raphael eingesetzte Marmorgesims (Seite 300).

Das Gebälk über dieser Nische ist das von Raphael ausgeführte, welches Antonio als « la cornice di Tevertino » bezeichnet (Seite 300).

Das mit achteckigen Cassetten versehene Gewölbe ist wahrscheinlich von Raphael und Antonio da Sangallo zwischen 1516 und 1520 ausgeführt worden.

Fig. 2.

Ansicht von S. Peter, von dem Thor aus gesehen,

(1) Der betreffende Band ist mit einem Theil der Sammlung dieses kenntnissreichen Architekten dies Jahr vom Museun in Berlin erworben worden.

dont nous pouvons contrôler l'aspect réel, n'étaient pas rendues d'une manière aussi arbitraire, on pourrait conclure de la forme des arcs de Bramante, que ceux-ci étaient demeurés pendant un certain temps sans être contre-butés par la maçonnerie des reins. Les buissons qui croissent sur les arcs et la structure impossible de ces arcs rendraient toutefois téméraire une pareille conclusion (voyez le n° 134). La forme des cheminées semble indiquer que l'auteur de cette estampe était Vénitien, et, si l'absence de l'étage supérieur des Loges de Raphaël n'est pas fortuite, le *dessin* exécuté pour cette estampe serait antérieur à l'année 1519.

N^os 136, 137, 138.

Pl. 52, fig. 1, 2, 3. (Gr. de l'original. — F.)

Trois feuilles d'un recueil de dessins exécutés par Martin Heemskerk et reproduisant des vues de Rome. Un certain nombre des feuilles contenues dans ce recueil ont été gravées. Ce volume intéressant appartenait à M. Henri Destailleurs qui, très-aimablement, nous avait autorisé à en reproduire les figures (1). L'inscription : M. Heemskerck, inventor, 1565, indique peut-être la date de la publication, et en aucun cas celle des dessins mêmes.

Fig. 1.

Vue prise en regardant vers le Sud. — *M* est la niche de 40 palmes qui donne accès au pourtour du transept méridional. (Pl. 45, M.)

a b représente la niche ou abside commencée par Fra Giocondo. (Pl. 45, F. C. et Pl. 23, fig. 1. — Voyez pag. 268 et pag. 269.)

PP est le piédestal probablement exécuté par Bramante (voyez pag. 297), avec les colonnes et les pilastres de l'ordre de 5 palmes entre lesquels on aperçoit les niches et les pilastres du pourtour.

L'imposte de la niche de 40 palmes n'est autre que la corniche de marbre mise en place par Raphaël (voyez pag. 300). L'entablement au-dessus de cette niche est la « corniche » de travertin dont Raphaël est l'auteur (voyez pag. 300). La voûte avec les caissons octogones a vraisemblablement été construite par Raphaël et Antonio da Sangallo entre 1516-1520.

Fig. 2.

Vue de Saint-Pierre prise de la porte qui conduit à

(1) Ce volume, avec une grande partie de la collection de cet architecte distingué, a été acquis cette année par le musée de Berlin.

welches in den Hof, nördlich von der Sixtinischen Capelle führt. (Siehe Bl. 25, Fig. 2.)

R' V' und *R V* stellen die in Nr. 97 und 158 ähnlich bezeichneten Pfeiler des Neubaus vor.

C B, *C B* giebt die in den Nrn. 158 und 134 in gleicher Weise bezeichneten oder beschriebenen Säulen der alten Basilika wieder.

n n' ist der auf Bl. 45, mit *R H* bezeichnete Arkadenpfeiler. Es ist nicht deutlich zu erkennen, ob die Nische *n* links halbkreisförmig oder weniger tief ist. Die Nische *n'*, im Gegensatz zu der auf Fig. 1 (M), scheint keinen Durchgang in der Mitte zu haben. In der Nische *n* bemerkt man das öfters erwähnte (S. 300 und 323) Marmorgesims, in der Nische *n'* ist es noch nicht angebracht.

Nach dem scheinbar angegebenen Fussboden in der Nische möchte man schliessen dass derselbe schon erhöht worden ist.

bc—bc sind Theile des nördlichen Kreuzschiffs der alten Basilika (siehe die folgende Figur und Nr. 139), von der man links einige Stücke der nördlichen Seitenschiffmauer sieht (1, 1, 3, Bl. 45).

Fig. 3.

Dieselbe Ansicht wie auf Fig. 2, jedoch ungefähr von der Axe des Querschiffs aus gesehen.

R' V' bezeichnet denselben Pfeiler wie in der Nummer 97 und 158.

2 und 3 sind die Oeffnungen in der nördlichen Seitenschiffmauer der alten Basilika.

Durch die Oeffnung in dem Querschiff über *c s* sieht man eine gewundene Säule der alten Basilika, wahrscheinlich eine Osterkerze; davor drei hohe Stufen, welche scheinbar aus dem Querschiff in das Seitenschiff führen.

Ueber *R' V'* erblickt man den sogenannten « *Muro divisorio* », der unter Paul III. aufgeführt wurde, um den stehen gebliebenen Theil des alten Schiffes abzuschliessen.

Rechts sieht man das Aeussere des provisorischen Chors, mit der offenen Arkade und der Lunette, unter welcher Peruzzi die Skizze des Gebälks aufnahm. (Siehe Bl. 20, Fig. 8.)

Zur Feststellung des Datums dieser drei Blätter diene Folgendes:

1° Heemskerk reiste nach Italien in der zweiten Hälfte des Jahres 1532 (1); 1536 war er in Rom, wo er im Ganzen drei Jahre gelebt haben soll. Im Jahr 1540 war er wieder in den holländischen Niederlanden.

(1) Alfred Michiels. Histoire de la peinture flamande. Paris, 1865. V. p. 185.

la cour située au nord de la chapelle Sixtine (voyez Pl. 25, Fig. 2).

RV et R'V' sont les piliers de l'arcade décrits sous les mêmes lettres dans les numéros 97 et 158.

CB, CB, sont des colonnes de l'ancienne basilique désignées de la même façon dans la Pl. 45 et décrites aussi au n° 134.

n n' est le pilier de l'arcade désigné par RH dans la Pl. 45 (voyez aussi pag. 300, au sujet des corniches de marbre). On ne distingue pas nettement si la niche *n* est demi-circulaire en plan, ou moins profonde. La niche *n'*, contrairement à la niche *n* (fig. 1), ne paraît pas avoir eu de porte conduisant au pourtour. Dans la niche *n*, on aperçoit la corniche de marbre dont il a été question plusieurs fois; dans la niche *n'*, cette corniche manque encore.

D'après l'indication du sol dans cette niche, il semblerait que le sol de l'église avait déjà été exhaussé.

be, be sont des parties du transept septentrional de la basilique de Constantin (voyez la fig. suivante et le n° 139). Vers la gauche, on aperçoit quelques fragments du mur appartenant au bas-côté septentrional de la nef (1, 1, 3, Pl. 45).

Fig. 3.

Même vue que dans la fig. 2, mais prise plus à droite, environ dans l'axe du transept.

R'V' désigne le même pilier que dans les numéros 97, 158.

2 et 3 sont des ouvertures pratiquées dans le mur du bas-côté septentrional de l'ancienne basilique.

L'ouverture dans le transept au-dessus de *c.s.* permet de distinguer à l'intérieur une colonne torse de l'ancienne basilique, servant probablement de cierge pascal, et, sur le devant, trois marches élevées qui paraissent mettre en communication le transept et les bas-côtés.

Au-dessus de R'V', on aperçoit le « *muro divisorio* » construit sous Paul III et destiné à clore la partie de l'ancienne nef restée debout.

A droite, on voit l'intérieur du chœur provisoire avec l'arcade ouverte et la lunette au-dessous de laquelle Peruzzi prit le croquis de l'entablement (voyez Pl. 20, fig. 8).

Pour arriver à fixer la date de ces trois dessins, nous possédons les renseignements suivants:

1° Heemskerk partit pour l'Italie après le mois de mai 1532 (1). En 1536, il se trouvait à Rome. Son séjour dans cette ville fut en tout de trois années. En 1540, il était de retour dans les Pays-Bas.

(1) Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande, Paris, 1868. V. p. 185.

2° Herr B. Fillon besass eine treue, aber von ungeübter Hand gemachte Copie unserer Figur 2, auf welcher in der unteren rechten Ecke das Datum 1535 stand.

3° Zu einer Hälfte des oben erwähnten « *Muro divisorio* » wurden die Fundamente durch Meleghino am 8. August 1538 gelegt (1).

Demnach fiele die Entstehung dieses Blattes zwischen 1535 und 1540.

Es wäre jedoch nicht unmöglich, dass es zwei Theilungsmauern gegeben habe : die erste sieht man hier; sie schloss die alte Basilika ab, die zweite hätte den Neubau abgeschlossen. Da Antonio im Jahr 1538 die Arbeiten nach einer Unterbrechung von etwa 14 Jahren wieder aufnahm, so könnte sich das Datum vom 1. August 1538 auf letzteren « *Muro divisorio* » beziehen, obgleich die Ausdrücke Melighino's eher auf den ersteren zu passen scheinen. Der erste hier abgebildete zeigt eine Bogenöffnung beinahe von der Breite des Schiffes, welche später zugemaert wurde.

Die drei Blätter sind somit zwischen dem Beginn des Jahres 1535 (2) und Ende 1538 entstanden; in welchem genau, hat nicht viel auf sich, da zwischen 1520 und 1538 der Bau so zu sagen liegen blieb.

Nr. 139.

Bl. 49, Fig. 2. (Original-Gr. Fac-simile eines niederländischen Stiches auf der Bibliothek Barberini in Rom.)

Diese Darstellung, die wir im Jahr 1868 in Rom fanden, war das erste Dokument, aus welchem wir ersahen, dass es einen provisorischen Chor gegeben habe, und dass die unter Nicolaus V. begonnenen Theile eine Benutzung gefunden hatten. Kurz darauf bestätigte uns dies die Freske Vasari's in der Cancelleria.

Diese Ansicht lehrt uns jedoch nichts das wir nicht schon genauer auf den Figuren 2 und 3 des Blattes 52 gesehen hätten.

Nr. 140.

Bl. 49, Fig. 5.

Fragment aus der Erstürmung Roms und Tod des

(1) Gefällige Mittheilnng von H. Müntz.
(2) Paul III wurde am 13. October 1534 zum Papste ausgerufen.

2° M. Benjamin Fillon a possédé un dessin qui est une copie exacte et fidèle de notre fig. 2, mais qui trahit une main moins exprimentée; ce dessin portait, dans l'angle inférieur de droite, la date de 1535.

3° Un document ci-dessus indiqué nous apprend que la seconde moitié des fondations du *mur diviseur* furent commencées le 8 août 1538 par Meleghino (1).

D'après cela, ce dessin aurait été exécuté entre 1535 et 1540.

Il se pourrait toutefois qu'il y ait eu deux « *murs diviseurs* » : le plus connu est celui que l'on aperçoit dans la fig. 2 ; l'autre se trouve un peu plus au fond de l'église et était destiné à clore la nouvelle construction. Or, comme Antonio da Sańgallo reprit, en 1538, les travaux de Saint-Pierre, interrompus pendant 14 ans, il est probable que le mur diviseur commencé le 8 août 1538 était celui que nous venons de mentionner en second lieu. Le premier mur, au contraire, devait avoir été construit quelque temps auparavant, afin d'empêcher les ouvriers de pénétrer dans l'ancienne nef. Dans notre dessin, il présente, il est vrai, une grande arcade au milieu, arcade qui fut close plus tard.

Ces dessins ont donc été exécutés entre le commencement de 1535 (2) et la fin de 1538. Une plus grande précision n'est pas absolument nécessaire, puisque de 1520 à 1538 les travaux demeurèrent en quelque sorte suspendus.

N° 139.

Pl. 49, fig. 2. (Grandeur de l'original. — Fac-similé d'une estampe flamande qui existe à la bibliothèque Barberini, à Rome.)

Cette vue, que nous trouvâmes à Rome en 1868, fut le premier document qui nous ait révélé l'existence d'un chœur provisoire, et nous ait montré que les travaux commencés sous Nicolas V trouvèrent un emploi réel. Peu après, ce fait important nous était confirmé par la fresque de Vasari au palais de la Cancellerie.

Cette vue, toutefois, ne nous apprend rien que nous n'ayons déjà eu l'occasion de décrire dans les fig. 2 et 3 de la Pl. 52.

N° 140.

Pl. 49, fig. 5.

Fragment d'une composition qui représente l'as-

(1) Communication de M. E. Müntz.
(2) Paul III fut proclamé pape le 13 octobre 1534.

Connetable de Bourbon nach Heemskerk, Band II, 4, gestochen.

Im Hintergrunde die Peterskirche, während des Baues von Südosten gesehen, mit der Madonna della Febbre, deren Dach man auch auf Bl. 52, Fig. 2, über *R V* sieht.

AUF DIE UMGÆNGE BEZÜGLICHE BLÆTTER

Nr. 141.

Bl. 38, Fig. 1. (Original-Gr. — F.)

Berichtigung. In Folge eines Irrthums hat eine theilweise Beschreibung dieses Blattes eine besondere Nummer, die Nr. 110, erhalten.

Als Ergänzung zur Beschreibung der Umgänge Bramante's, wie wir sie in den Nummern 65, 66, 158 (Umriss *B B B*) gegeben, glauben wir zwei grössere Darstellungen derselben zum besseren Verständniss ihrer Anordnung mittheilen zu sollen. Es sind dies zwei in's Reine gezeichnete Grundrisse von der Hand Antonio da Sangallo's, welcher theilweise Veränderungsversuche an denselben vorgenommen hat. Da letztere verschiedenen Zeitpunkten angehören können, so ist das Datum der beiden Blätter nicht zu bestimmen; ja nicht einmal die Möglichkeit ist ausgeschlossen, dass wir für Bramante gemachte Zeichnungen vor uns haben, bei welchen die unbestimmten Theile noch nicht endgültig festgestellt waren (1).

Die verschiedene Anordnung der äussern Tabernakel zwischen den Halbsäulen von 8 Palmen spricht namentlich für eine solche Vermuthung. Vergleiche mit der von Antonio gemachten Aufnahme dieser Theile auf Bl. 38, Fig. 2.

Möglich wäre es endlich, dass diese Tabernakel überhaupt eine Zuthat Raphael's und Antonio's waren. In einer Aufnahme Peruzzi's kommen sie nicht vor.

Das Hauptziel war die Dicke des Mauerwerks zwischen den 40 Palmen-Nischen des Umgangs und des äusseren Kreuzarms der Nebenkuppeln, zwischen *Z* und *X*, zu verstärken.

Dies hatte ein mehr oder weniger merkliches Hin-

(1) Zahlreiche, zum Theil spätere Varianten oder Wiederholungen dieser Blätter, bis in die Zeit seines Modells, befinden sich von der Hand Antonio's in den Uffizien (Jov. Nrn. 33 bis 35 *c* angeführt, aber schwer zu unterscheiden).

saut de Rome et la mort du connétable de Bourbon, et qui se trouve dans l'œuvre gravée de Heemskerk (II, 4).

Au fond, l'on aperçoit la basilique de Saint-Pierre en construction. Elle est vue du côté sud-est. On remarque aussi le toit de la Madonna della Febbre (Pl. 52, fig. 2, au-dessus de *R V*).

DESSINS SE RAPPORTANT AUX POURTOURS

N° 141.

Pl. 38, fig. 1. (Gr. de l'original. — F).

Rectification. — Par suite d'une erreur, une description partielle de cette feuille a reçu un numéro spécial, le n° 110.

Pour faire mieux comprendre toutes les parties du pourtour tel que nous l'avons déjà représenté dans les numéros 65, 66, 158 (contour *BBB*), nous avons cru utile de le communiquer à une plus grande échelle.

Les deux plans mis au net sont de la main d'Antonio da Sangallo. Ils montrent, dans certaines parties, des tentatives de changements. Comme les changements essayés ici ont pu être poursuivis à différentes époques de la construction, nous ne pouvons pas préciser la date de ces dessins. On ne peut même pas exclure l'hypothèse suivant laquelle ils auraient été faits pour Bramante; les parties incertaines indiqueraient alors des portions non encore définitivement arrêtées (1).

Ce sont principalement les différences dans la disposition des tabernacles placés entre les demi-colonnes de 8 palmes, à l'extérieur, qui semblent appuyer cette dernière hypothèse. Comparez avec le relevé d'Antonio, Pl. 38, fig. 2.

Il se pourrait aussi que ces tabernacles ne fussent qu'une adjonction projetée par Raphaël et par Antonio. Ils ne figurent pas dans le relevé de Peruzzi.

Les recherches portaient principalement sur la manière d'augmenter l'épaisseur de la maçonnerie entre les niches de 40 palmes du pourtour et celles du bras extérieur des coupoles secondaires, entre les points *Z* et *X*.

Le résultat de ces variantes était de reculer plus ou

(1) Il existe aux Uffizi encore de nombreuses variantes ou répétitions de ces feuilles dessinées par Antonio, jusqu'à l'époque de son modèle. M. Jovanovits les mentionne sous les n°s 33 à 35 c.

ausschieben der Fassaden der äusseren Kreuzarme der Nebenkuppeln bei *B* und eine Modifikation der einspringenden Ecke zwischen *H* und *D* zur Folge.

Am Pfeiler *G* ist Antonio bemüht, eine Art Strebepfeiler *S T* in radialer Richtung anzubringen. Siehe die Nummern 104 und 114.

In der Hauptaxe befindet sich eine Thüre.

Nr. 142.

Bl. 51. (Original-Gr. — Maassstab 1 : 100.)

Unterscheidet sich von der Nr. 141 dadurch, dass in der Hauptaxe keine Thüre ist, und dass eine freiere Verbindung zwischen Umgängen und Arkaden erstrebt wurde.

Die in Klammern stehenden Maasse sind von uns ergänzt, ebenso die Pfeilspitzen. Daneben haben wir die Anmerkungen Antonio's in deutlicher Schrift nochmals wiedergegeben.

*
* *

Wir glauben hinreichend bewiesen zu haben, dass diese Umgänge eine Composition Bramante's sind und im endgültigen Entwurfe vorkamen; gleichwohl könnte man vielleicht eine Bestätigung unserer Ansicht in einem Vertrage erblicken, der zwar ohne Datum ist, aber dem Beginn der Arbeiten kurz vorausgieng, und dessen Kenntniss wir Herrn Müntz verdanken. In demselben heisst es :

« Desgleichen sind beide Theile einig, dass die kleinen Kapellen, welche eine Canna (10 Palmen) haben, und die mittlere Treppe, nach dem üblichen Gebrauch, hohl für voll gemessen werden. »

Solche Kapellen können unseres Wissens im Baue nur an einer Stelle vorkommen, nämlich in den Umgängen, wo je drei, abwechselnd runde und quadratische, Kapellen in jeder Travee angebracht sind. Ihre *Tiefe* wird in Bl. 51 zu 11 Palmen angegeben. Es wären dies die « *Capelle di una canna* »; denn unter letzteren die Nischen des gruppirten Pilastersystems zu verstehen, scheint unmöglich, wenn sie auch eine Breite von 10 2/3 und in der äusseren Leibung gemessen 11 1/3 Palmen haben (Bl. 51, und Bl. 38, Fig. 1). Sie sind hoch über dem Boden angebracht, zur Aufnahme von Statuen bestimmt, und hätten somit « *Nicchie* » und nicht « *Capelle* » heissen müssen.

Dasselbe gilt von den rechteckigen Nischen der Ta-

moins la façade des bras extérieurs des coupoles secondaires en B, et, par conséquent, de modifier l'angle rentrant entre H et D.

Dans le pilier G, Antonio cherche à établir un contrefort ST, suivant le sens du rayon.

Voyez les numéros 104 et 114.

Dans le grand axe se trouve une porte.

N° 142.

Pl. 51. (Gr. de l'original. — Échelle 1 : 100.)

Ce plan se distingue du n° 141 en ce que, dans l'axe principal, la porte est supprimée. De plus, l'architecte entreprend d'ouvrir une communication plus large avec les arcades.

Les cotes entre parenthèses, ainsi que les attaches des cotes, sont restituées par nous. Nous avons également reproduit, en caractères plus lisibles, les annotations d'Antonio.

*
* *

Nous avons, croyons-nous, suffisamment démontré que les pourtours étaient une invention de Bramante et faisaient partie de son projet définitif. Il serait peut-être possible de trouver dans le passage suivant, emprunté à un contrat sans date, mais antérieur au commencement des travaux, une autre preuve du fait que nous avançons. C'est à l'obligeance de M. Müntz que nous devons de connaître cette pièce :

« Item, lesdites parties sont d'accord pour que *les* « *petites chapelles* qui ont une *canne* (c'est-à-dire « 10 palmes), et l'escalier du milieu, soient mesurées « *vide pour plein,* selon le mode usuel. » A notre avis, les *chapelles de 10 palmes* ne peuvent être que les chapelles des pourtours, disposées trois par trois dans chacune des travées du mur extérieur, et ayant alternativement la forme ronde et la forme rectangulaire. Leur profondeur est évaluée, dans la Pl. 51 et ailleurs, à 11 palmes. Il est vrai que l'escalier du milieu, cité tout de suite après, semblerait indiquer que ces chapelles sont dans le voisinage de cet escalier; mais cette interprétation ne serait pas conforme à l'ensemble de la pièce qui figurera parmi nos documents. Si l'on avait eu en vue les niches entre les pilastres groupés, niches qui ont 10 palmes 2/3 de large et 11 1/3 avec les feuillures (Pl. 51 et 38, fig. 1), il semble que le contrat aurait dû les appeler, non pas *capelle,* puisqu'elles étaient à une hauteur considérable au-dessus de terre, mais *nicchie.*

Les niches rectangulaires des tabernacles à l'exté-

bernakel am Aeusseren der Umgänge, obwohl auch sie eine Breite von 10 10/12 Palmen (Bl. 51), hatten.

Nr. 143.

Bl. 33, Fig. 1. (0,333m × 0,465m. — F. — Jov. 38. — Im Vasari, X, p. 36, als « Chiesa d'ignoto titolo » bezeichnet. — Le Tar. *Vat.* Projets. Pl. 16. — Geym., Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 248.)

Da von dieser Figur Antonio's schon öfters die Rede war (1), genügt es hier Folgendes hinzuzufügen.

Zwischen den korinthischen Pilastern sieht man über dem zweiten Gebälk die Spuren zweier concentrischer Archivolten, welche der Ante und der Säule entsprechen und deren Centrum etwas unter den Basen liegt, eine Anordnung, die wohl mit der von Raphael beabsichtigten in Verbindung zu bringen ist (siehe *Memoriale*, § 9). Die äussere Archivolte ist tangent unter der Verlängerung des Astragals der grossen Capitäle.

Im Durchschnitt machen wir auf den strebepfeilerartigen Vorsprung über dem Dache des Umganges aufmerksam.

Unten sieht man wie Antonio die Gliederung der 40 Palmen-Nische zu gestalten oder umzugestalten suchte, um nicht das *ganze* Gebälk der 5 Palmen-Ordnung hier durchführen zu müssen. Siehe Bl. 34, Fig. 2, und Bl. 52.

Nr. 144.

Bl. 33, Fig. 2. (0,33m × 0,48m. — F? — Jov. 50. — Le Tar. *Vat.* Projets. Pl. 16.)

Auf der Rückseite befindet sich die Notiz Antonio's, die wir auf der Seite 301 mitgetheilt haben.

Aeussere Architektur der Umgänge, von Antonio da Sangallo gezeichnet.

Zu dem Seite 253 und 254, in Betreff dieser Zeichnung bereits Gesagten bemerken wir noch Folgendes: Die Worte « Antonio da Sangallo il giovane » wurden von uns geschrieben, als wir 1869 dies Blatt als für S. Peter bestimmt erkannten, eine Einsicht zu der übrigens Le Tarouilly schon viel früher gelangt war, wie aus seiner Tafel 16 (untere Figur) hervorgeht.

Die Worte der Inschrift: « LEO PAPA DECIMO » (*sic*) bezeichnen die Periode in welcher dies Blatt entstanden ist. Es hat uns als Vorlage für die entspre-

(1) Siehe das Verzeichniss der Figuren.

rieur des pourtours avaient 10 10/12 palmes de large; elles seraient donc dans le même cas (voyez Pl. 51).

N° 143.

Pl. 33, fig. 1 (0m,333 × 0m,465. — F. — Jov. 38. — Dans Vasari, X, p. 36, désignée comme « Chiesa d'ignoto titolo ». — Le Tar. *Vat.* Projets. Pl. 16. — Geym., Zeitschrift für bild. Kunst, 1875, p. 248.

Comme il a été déjà plusieurs fois question de cette figure d'Antonio (1), il suffira d'ajouter ce qui suit:

Entre les pilastres corinthiens, au-dessus de l'entablement supérieur, on distingue les vestiges de deux archivoltes concentriques, correspondant à l'ante et à la colonne. Leur centre est un peu au-dessus des bases, et l'extrados de l'archivolte supérieur est au-dessous de l'astragale des grands chapiteaux prolongés. Cette disposition doit être mise en rapport avec les modifications que Raphaël avait cherché à introduire dans l'architecture des pourtours (voyez le *Memoriale*, § 9).

Nous appelons l'attention sur l'espèce de contrefort dessiné au-dessus du toit du pourtour.

Plus bas, on voit comment Antonio s'efforçait d'ajuster les pilastres des niches de 40 palmes, afin de n'avoir pas à y faire passer l'entablement entier des petites colonnes. (Voyez Pl. 34, fig. 2, et Pl. 52.)

N° 144.

Pl. 33, fig. 2 (0m,33 × 0m,48 — F. (?) — Jov. n° 50. — Le Tar. *Vat.* proj. Pl. 16).

Au verso, voyez la note d'Antonio que nous avons publiée à la page 301.

Dessin d'Antonio de Sangallo représentant l'extérieur des pourtours.

A ce qui a été dit précédemment sur ce dessin (voyez pag. 253-254), nous ajoutons quelques observations. Les mots « Antonio da S. Gallo il giovine » ont été écrits par nous en 1869 à la demande de M. Pini, après que nous eûmes établi la destination de cette feuille, destination qui avait du reste été reconnue longtemps avant nous par Le Tarouilly, ainsi que cela résulte de sa Pl. 16 (figure inférieure).

L'inscription « LEO PAPA DECIMO » (*sic*) désigne d'une façon générale la période pendant laquelle fut fait ce dessin. Il nous a servi de modèle pour les

(1) Voyez le tableau des figures.

chenden Theile des Umgangs, Bl. 16, gedient. Das Piedestal ist dasselbe wie das auf Bl. 34, Fig. 1, und auf Bl. 31, Fig. 1.

Unten steht die, auf die inneren Säulen des Umgangs bezügliche Inschrift : *Le cholonne di dētro sono colla basa* (e) *capitello palmi* 47. *Lo dado palmi* 1 ī (*in*) *tutto* 48. (Wie auf Fig. 1; auf Bl. 34, Fig. 2, dagegen sind sie 48 2/3.)

Bei den Profilen unter der Thüre steht : « *p. sopra la portà* », dann : « *alle īposte* (Kämpfer) *delarcho* », endlich : « *Ne tabernacholi.* »

Nr. 145.

Bl. 34, Fig. 3. (0,075^m × 0,10^m. — F. (?)

Von Antonio da Sangallo. Möglicher Weise eine Variante des oberen Geschosses der Apsidentravée. (Vergleiche diese Zeichnung mit der darunter stehenden theilweisen Wiederholung von Bl. 33, Fig. 1.)

Nr. 146.

Bl. 34, Fig. 1. (Original-Gr. — Jov. 39 verso.)

Von Antonio da Sangallo. Variante von Nr. 144, und zwar kommt hier wie in Nr. 141 (Bl. 38, Fig. 1) ein Strebepfeiler vor.

Auf der Rückseite : Siehe Nr. 148.

Nr. 147.

Diese Zeichnung wird im Band II erscheinen. (0,41^m × 0,555^m. Le Tar. *Vat.* Projets. Pl. 16, obere Figur.)

Von Antonio da Sangallo. Zweite Variante zu Nr. 144 (Bl. 33, Fig. 2).

Saubere Ausführung des rechts auf Nr. 144 befindlichen Motivs, welches zugleich eines der beiden Thürmotive bildet; das andere hat denselben Giebel, der jedoch von Consolen getragen wird. Inschrift LEO PAPA PONT. MAX.

In den Metopen befinden sich verschiedene Mediceische Sinnbilder : das Joch, der Ring, die Federn.

Das Ganze ist von schön klassischer Durchbildung. Rundfenster beleuchten den Umgang. Wir sahen das Original zum ersten Male im Februar 1879.

parties correspondantes de notre Pl. 16. Le piédestal est le même que celui de la Pl. 34, fig. 1, et de la Pl. 31, fig. 1.

L'inscription suivante d'Antonio se rapporte aux colonnes de 5 palmes à l'intérieur : *Le cholonne di dētro sono colla basa* (*e*) *capitello palmi* 47. *Lo dado palmi* 1 ī (*in*) *tutto* 48. (Comme dans la fig. 1; dans la fig. 2 de la Pl. 34, les colonnes ont 48 palm. 2/3.)

A côté des profils, sous la porte, on lit : *p. sopra la portà* », puis : *alle īposte* (imposte) *delarcho* —, et enfin : *Ne tabernacholi.* »

N° 145.

Pl. 34, fig. 3 (0^m,075 × 0^m,10 — F. (?)

Dessin d'Antonio da Sangallo. Peut-être est-ce une variante pour la partie supérieure de la travée des absides. (Comparez ce dessin avec la figure 4, répétition d'une partie de la fig. 1 de la Pl. 33.)

N° 146.

Pl. 34, fig. 1. (Grandeur de l'original. — Jov. 39 v.)

Dessin d'Antonio da Sangallo.

Ce dessin est une variante pour le n° 144, et l'on y remarque un contrefort semblable à celui que nous avons constaté dans le n° 141 (Pl. 38, fig. 1).

(Pour le verso, voyez le n° 148).

N° 147.

Ce dessin paraîtra dans le vol. II (0^m,41 × 0^m,555. — Le Tar., *le Vat.*, projets. Pl. 16, figure supérieure.)

Dessin d'Antonio da Sangallo. Deuxième variante pour le n° 144 (Pl. 33, fig. 2).

Ce dessin est la mise au net du motif qui se trouve à droite dans le n° 144. Il a servi aussi pour l'un des deux motifs de la porte. Le second dessin de celle-ci a un fronton pareil, mais supporté par des consoles.

Inscription : LEO PAPA PONT. MAX.

Dans les Métopes, Antonio a représenté divers emblèmes de la famille des Médicis : le joug, l'anneau, les plumes.

Tout le dessin est animé d'un souffle classique. Des œils-de-bœuf éclairent le pourtour. Ce fut seulement en février 1869 que nous vîmes l'original aux Uffizi.

Nr. 148.

Bl. 34, Fig. 2. (Rückseite von Fig. 1, Nr. 146, — Jov. 39.)

Von Antonio da Sangallo. — Aufriss der inneren Arkade mit dem *gruppirten* Pilastersystem Bramante's. Von dieser Figur war schon Seite 236 die Rede; sie schliesst sich höchst wahrscheinlieh den Versuchen von Nr. 143 an. Die Piedestale sind hier nur 13 1/2 Palmen hoch, d. h. wie in den Umgängen von Nr. 143.

Wir sehen hier den von Raphael aus Travertin ausgeführten, als Gebälk behandelten Kämpfer der Arkaden (Bl. 52, Fig. 1). Antonio, im Aerger, dass das Gebälk auf keiner Ordnung ruhte (1), sucht Bl. 31, Fig. 2, jonische Pilaster anzubringen.

Die Anmerkungen Antonio's sind : *Le colone alte aldi sopra de chapitelli palmi* 48 2/3. (In Nr. 143 und 144 blos 48.) Es bezieht sich dies auf die Säulen der Umgänge und auf den Kämpfer der 40 Palmen-Nische, deren Architektur im Hintergrund der Arkade angedeutet ist.

ZEICHNUNGEN AUF DEN PROVISORISCHEN CHOR BEZÜGLICH

Nr. 149.

Bl. 38, Fig. 2.

Von Antonio da Sangallo. Aufnahme des südlichen Umganges (der einzige je begonnene), und des provisorischen Chors (2); wovon schon Seite 270 die Rede war. Siehe Nr. 150.

Für die Rückseite siehe Nr. 150.

Nr. 150.

Bl. 23, Fig. 1, Rückseite von Nr. 149. (Entfernung zwischen der Vorderflucht der Pilaster im Querschiff und der der Pilaster aussen am provisorischen Chore = 0,235^{m}. — Jov. 33 *a*.)

Genaue Aufzeichnung der auf den provisorischen Chor bezüglichen Aufnahme. Auf dies wichtige Blatt von dem schon öfters die Rede war (Seite 226, 268, 287), haben wir zuerst im Jahre 1875 die Aufmerksamkeit gelenkt (3).

(1) Memoriale, § XI.
(2) Zum besseren Verständniss haben wir die wirkliche Lage der beiden Figuren zu einander nicht beibehalten.
(3) Zeitschrift für bild. Kunst, p. 248.

N° 148.

Pl. 34, fig. 2. (Verso de la fig. 1 (n° 146). — Jov. 39.)

Dessin d'Antonio da Sangallo. Élévation intérieure montrant une arcade de la nef et le système des pilastres *groupés* de Bramante. Il a été question de cette fig. à la pag. 236, et elle semble être l'objet des mêmes recherches signalées dans le n° 143. Les piédestaux n'ont ici que 13 palmes 1/2 de haut; c'est la hauteur qu'ils avaient dans le pourtour du n° 143.

L'imposte de l'arcade est formée par l'entablement que Raphaël exécuta en travertin, entablement sous lequel Antonio, mécontent de ce qu'il ne fût supporté par aucun ordre (1), cherche à placer des pilastres ioniques (Pl. 31, fig. 2). La note d'Antonio est ainsi conçue : *Le colone alte al di sopra de chapitelli palmi* 48 2/3 (dans les numéros 143 et 144, les colonnes n'ont que 48 palmes). Cette note se rapporte aux colonnes de 5 palmes du pourtour et à l'imposte de la niche de 40 palmes dont l'architecture est indiquée au fond de l'arcade.

DESSINS RELATIFS AU CHŒUR PROVISOIRE

N° 149.

Pl. 38, fig. 2.

Dessin d'Antonio da Sangallo.

Relevé du pourtour méridional (le seul qui ait jamais été exécuté) et du chœur provisoire (2) dont il a déjà été question pag. 270. Voyez le n° 150.

Pour le verso voyez le n° 150.

N° 150.

Pl. 23, fig. 1. (Verso du n° 149.) La distance entre la face des pilastres dans le transept et la face des pilastres à l'extérieur du chœur = 0^{m},235 — F. — Jov. 33 *a*).

C'est en 1875 (3) que nous avons attiré la première fois l'attention sur cet important dessin, dont nous avons déjà parlé dans le présent volume (pag. 226, 268 et 287).

(1) *Memoriale*, § XI.
(2) Afin que le sujet fût plus intelligible, nous n'avons pas reproduit les deux relevés dans leur position respective.
(3) Zeitschrift für bild. Kunst, p. 248.

In der Apsis sind die Pilaster der grossen Ordnung statt 12 blos 11 Palmen breit, wie es sowohl aus dem beigefügten Maassstabe als aus der Aufnahme Nr. 149 hervorgeht. (Siehe *Memorial*, § 2. Nrn. 95 und 96).

In der Aufnahme Nr. 149 befindet sich eine Addition, die über die genauen Maasse dieses Chores Aufschluss giebt. Wir wollen dieselben daher eingehender erläutern.

80 Entfernung von der Vorderflucht der Pilaster im Querschiff bis zur äusseren Ecke des zweiten Pilasters im Chor. Da das Pilastersystem Bramante's 12 + 15 + 12 = 39 Palmen breit ist, so bleibt 80 — 39 = 41 für den Rest; 41 — 8 = 33 giebt die Projektion der Schräge des Pfeilers auf der Choraxe gemessen, und zeigt uns wie stark dies Maass in den alten Berechnungen genommen wurde.

68 Oder 4 + 60 + 4 ist die Breite der 60 Palmen-Arkade und ihrer Pfeiler. Diese Arkade bestand damals im Chor blos aus einem 7 Palmen tiefen Ansatz, der aber die endgültige Anlage vorbereiten sollte.

6 Ein halber grosser Pilaster bis zum Anfang der Apsis.

2 Das Centrum der Apsis lag nicht in der Vorderflucht der Eingangspilaster, sondern 2 Palmen zurück, wie dies auf Bl. 23, Fig. 1, das eingeschriebene Maass 2 zeigt.

49 Ist der Radius des Kreises, in dessen Umkreis die Vorderflucht der Apsispilaster lag, 103 — 4 = 98; und 98/2 = 49. (103, Spannung der Kuppelarkaden.)

30 Dicke der Mauer, gemessen zwischen der vorigen Flucht und der des halben grossen Pilasters aussen. Es ist auch die Dicke des unter Nicolaus V. begonnenen, und von Paul II. fortgesetzten Mauerwerks.

235 Summa.

Zieht man von diesem Maasse die Längen 41 (siehe das obige Maass 80) und 30 ab, so bleibt 164 für die Tiefe des provisorischen Chores, von der Kuppel aus gemessen. Es ist dies eine Bestätigung, dass die Studien Peruzzi's, Nrn. 58, 62, wo dies Maass 160 oder 161 angegeben ist, früher als die Ausführung sind, und somit für Bramante gezeichnet wurden.

Nr. 151.

Bl. 23, Fig. 2. (0,27m × 0,375m. — KF. — Jov. 3.)

Diese und die folgende Nummer gehören zu einem

Dans l'abside, Bramante n'a pu donner aux grands pilastres que 11 pal. au lieu de 12, comme le prouve la cote 11 inscrite dans le n° 149 devant le pilastre situé à l'entrée de l'abside, ainsi que de l'échelle jointe par Antonio à la présente mise au net. (Voyez le § 2 du *Memoriale* et les numéros 95 et 96.)

Dans le relevé du n° 149, au verso de ce dessin, il se trouve une addition qui précise les mesures et les contours du chœur provisoire. Nous allons expliquer ces mesures.

Distance entre la face des pilastres du transept et l'extrémité du deuxième pilastre du chœur. Comme le système des pilastres *groupés* de Bramante mesure une largeur de 12 + 15 + 12 = 39, 80 — 39 indiquera quelle est la dimension du restant du pilier de la coupole; 41 — 8 = 33 indique la longueur du pan coupé de ce pilier *projetée sur le grand axe*, et montre combien cette projection était évaluée dans les calculs anciens. 80

Mesure composée de 4 + 60 + 4, est la largeur de l'arcade de 60 palmes et de ses deux pieds-droits, arcade qui figurait dans le chœur provisoire avec une profondeur de 7 palmes seulement, mais qui préparait la disposition définitive. 68

Demi-pilastre du grand ordre précédant l'abside. 6

Le centre de l'abside se trouvait, non sur l'alignement de l'entrée de l'abside, mais à 2 palmes en arrière. 2

Ce chiffre indique le rayon générateur du cercle qui forme la face des pilastres dans l'abside. 103 — 4 = 98, et 98/2 = 49. (103 indique l'ouverture des arcades de la coupole.) 49

Épaisseur du mur mesuré entre le cercle précédent et la face des demi-pilastres du grand ordre à l'intérieur de l'abside. C'est aussi l'épaisseur de la maçonnerie commencée sous Nicolas V et continué sous Paul II. 30

Total. 235

Si l'on soustrait de cette mesure les longueurs 41 (voyez la mesure 80 ci-dessus) et 30, il reste 164 pour la profondeur du chœur provisoire à partir de la fin de la coupole. Cette mesure prouve une fois de plus que les études de Peruzzi (nos 58 et 62), dans lesquelles on ne trouve que 160 ou 161 palmes, sont antérieures à l'exécution du monument, et étaient par conséquent dessinées pour Bramante.

N° 151.

Pl. 23, fig. 2 (0m,27 × 0m,375 — KF. — Jov. n° 3).

Ce croquis et le numéros suivant font partie d'un

Album von unbekannter Hand, welches uns aber eine Jugendarbeit Palladio's und in seiner ersten Manier zu sein scheint (1).

Längendurchschnitt des provisorischen Chors. Die Darstellung der Gewölbe ist eine ungeschickte. (Siehe Bl. 24.).

Es ist fraglich, ob die im Grundrisse Nr. 149 und 150 nicht angegebenen Säulen je angebracht worden sind. Da jedoch die Anordnung der ersten Travée links gerade die von Bramante beliebte Anordnung zweier concentrischer, durch Medaillons verbundener Archivolten zeigt (2), so dürfte diese Ansicht doch vielleicht auf Studien desselben für den Chor beruhen. Diese Travée ist in der folgenden Nummer richtiger gezeichnet.

Es ist diese Chor- und Apsidenbildung, die, wie wir sahen (Nr. 95, 96), Giuliano da Sangallo auf das Kreuzschiff zu übertragen suchte, und möglicher Weise hat Raphael eine Zeit lang ein Gleiches beabsichtigt. (Siehe *Memorial*, § 9, und Seite 286.)

Nr. 152.

Bl. 23, Fig. 3. (0,26m × 0,37m. — K F. — Jov. Nr. 3 oder 3 *a*.)

Aus demselben Skizzenbuche wie Nr. 151, hat diese Zeichnung eine genauere für die erste Travée bestimmte Anordnung. Die äussere Ansicht des hässlichen Lunettenfensters sehen wir in den Nummern 138, 139, 153.

Nr. 153.

Bl. 20, Fig. 8. (0,14m × 0,21. — F.)

Eine von Peruzzi gemachte Aufnahme des unvollendeten dorischen Gebälks aussen am provisorischen Chor, und äussere Ansicht des in Nr. 152 besprochenen Fensters. (Siehe Nr. 81, p. 269.)

(1) Palladio wurde 1518 geboren. Die kürzliche Durchsicht seiner Zeichnungen in Chiswick-Castle, wo seine drei Manieren zahlreich vertreten sind, führt uns zu dieser Vermuthung.
Die Seite 66 erwähnte Ansicht von S. Pietro in Montorio befindet sich auch darin.

(2) Siehe Seite 42.

album dont l'auteur est inconnu. Nous croyons y voir un travail de la jeunesse et de la première manière de Palladio (1).

Coupe longitudinale du chœur provisoire. Le dessin des voûtes révèle un artiste encore peu expérimenté (voyez la Pl. 24).

On doit se demander si les petites colonnes qui ne figurent pas dans le relevé des numéros 149 et 150 ont jamais été mises en place. Il se pourrait néanmoins, vu le dessin de l'arcade de 60 palmes qui est fermé par deux archivoltes concentriques, disposition rare chez d'autres architectes que Bramante (2), que cette pièce reproduisît des études faites en vue du même emplacement. Cette travée est mieux dessinée dans le numéro suivant.

Nous avons vu que, dans les numéros 95 et 96, Giuliano da Sangallo cherchait à appliquer cette architecture aux ronds-points du transept, et que Raphaël, pendant quelque temps, tenta peut-être d'en faire autant (voyez le *Memoriale* § 9 et pag. 286).

N° 152.

Pl. 23, fig. 3. (0m,26 × 0m, 37 — KF. — Jov. n° 3 ou 3 *a*).

Figure tirée du même album que le n° 151. Elle montre d'une manière plus exacte comment devait être disposée la première travée de cette figure. Les numéros 138, 139 et 153 font voir l'extérieur de la fenêtre qui se trouve, sous la lunette, d'un effet si peu satisfaisant.

N° 153.

Pl. 20, fig. 8. (0m,14 × 0m,21. — F.)

Relevé, fait par Peruzzi, de l'entablement dorique à l'extérieur du chœur provisoire, et vue extérieure de la fenêtre citée dans le n° 152 (voyez le numéro 81 p. 269).

(1) Palladio naquît en 1518. Un examen récent de ses dessins à Chiswick-Castle, dessins parmi lesquels il y a de nombreux exemples de ses trois manières, nous porte à croire qu'il faut lui attribuer cet album, plutôt qu'à Sansovino. La vue de S. Pietro in Montorio, mentionnée à la p. 66, fait partie du même album.

(2) Voyez p. 42.

KUPPELSTUDIEN VON LEONARDO DA VINCI

Nr. 154.

Bl. 43. (Paris, Bibliothèque de l'Institut. — Original-Gr. — K F.)

Obgleich diese zwischen den Jahren 1482 und 1499 in der Lombardei entstandenen Studien keinen direkten Zusammenhang mit S. Peter haben, schien uns ihre Mittheilung von Interesse.

Sie beweisen, wie weit schon um diese Zeit, unter dem Einflusse Bramante's und Leonardo's, die Kenntniss der Gesetze des Kuppelbaus sich entwickelt hatte.

Wäre nicht die Autorschaft Leonardo's sowohl durch die begleitenden von rechts nach links geschriebenen Notizen, als durch die Abstammung der Sammlung über jeden Zweifel erhaben, so könnten einige dieser Skizzen als Studien für S. Peter angesehen werden.

Unsere Figur 2 im Text entstammt demselben Bande, mit *B* bezeichnet, gegenwärtig in der Bibliothek des Instituts in Paris (1), früher auf der Ambrosiana in Mailand.

Da wir beabsichtigen, in einer besonderen Arbeit über Leonardo als Architekt zu sprechen (2), begnügen wir uns hier mit der Angabe, dass der Florentiner Dom, wie Professor Govi mit Recht uns bemerkte, ferner das Baptisterium derselben Stadt der Ausgangspunkt dieser theoretischen Studien zu sein scheinen.

Die wenigsten der beigefügten Anmerkungen beziehen sich auf die Architektur.

VERSCHIEDENE ERLÆUTERNDE SKIZZEN

Nr. 155.

Bl. 28, Fig. 4.

Siehe Nr. 95, p. 285. Anmerkung 1.

Nr. 156.

Bl. 39, Fig. 2. (Original-Gr. — F.)

Fac-simile nach einer Skizze Antonio da Sangallo's von uns autographirt. Wir haben sie als Erläuterung

(1) Wir sprechen hiermit dem Verwaltungsrathe des Instituts unsern Dank für die im Jahre 1876 zum ersten Male erfolgte Gestattung photographischer Wiedergaben aus.

(2) Diese Arbeit wird in London, im grossen Werke J. P. Richters : « The litterary Works of L. da Vinci » erscheinen.

ÉTUDES DE DOMES PAR LEONARDO DA VINCI

N° 154.

Pl. 43. (Paris, Bibliothèque de l'Institut. Gr. de l'original. — KF.)

Bien que les études faites en Lombardie entre 1482 et 1499 par Léonard de Vinci n'aient pas un rapport direct avec Saint-Pierre, il nous a paru intéressant d'en parler ici. Elles montrent quel degré de développement avait atteint dans cette contrée, grâce à l'influence de Bramante et de Léonard, la connaissance des lois relatives aux édifices à dômes. Si l'écriture de droite à gauche, trait caractéristique de Léonard, et la provenance certaine de ces documents n'indiquaient pas nettement l'auteur de ces études, on serait autorisé à croire que plusieurs d'entre elles étaient destinées à Saint-Pierre.

La figure 2 jointe à notre texte est empruntée au même volume (B) qui se trouvait autrefois à l'Ambrosienne de Milan et que possède à présent la Bibliothèque de l'Institut, à Paris (1).

Ayant l'intention, dans un travail spécial, d'étudier Léonard de Vinci comme architecte (2), nous nous bornons à faire remarquer ici que le dôme de Florence, ainsi que nous le fit observer avec raison le professeur Govi, et le baptistère de cette même ville, paraissent être le point de départ de ces études théoriques, pour la plupart. Le plus petit nombre des remarques seulement qui les accompagnent se rapportent à ces croquis d'architecture.

DIVERS CROQUIS EXPLICATIFS

N° 155.

Pl. 28, fig. 4.

Voyez n° 95, pag. 285, note 1.

N° 156.

Pl. 39, fig. 2. (Gr. de l'original. — F.).

Fac-simile autographié par nous d'après une esquisse d'Antonio da Sangallo. Il nous a servi de ren-

(1) Nous exprimons ici notre reconnaissance au Conseil administratif qui, en 1876, pour la première fois a permis, de les faire photographier.

(2) Cette étude paraîtra à Londres dans le grand travail de J.-P. Richter : « The litterary Works of L. da Vinci ».

bei Gelegenheit des auf den Denkmünzen abgebildeten Entwurfs von Bramante (S. 257, 3°), erwähnt, obgleich sie zu Skizzen gehört, die chronologisch in den zweiten Band fallen.

Nr. 157.

Bl. 42, Fig. 5.

Skizze eines Unbekannten nach einer Studie Antonio da Sangallo's für die von ihm angefangene Kirche S. Maria di Loreto in Piazza Trajana in Rom. (Siehe Seite 170 und Nr. 76.

DIE JETZIGE PETERSKIRCHE

SYNOPTISCHER GRUNDRISS

Nr. 158.

Bl. 45.

Auf diesem Blatte wird zum ersten Male der Versuch gemacht, im Grundriss von S. Peter die einem jeden seiner Architekten zugehörigen Theile anzugeben. Wir haben alle nur mögliche Sorgfalt auf diese Arbeit verwandt.

Da an vielen Textstellen von diesem Grundrisse bereits die Rede war, können wir für verschiedene Theile desselben auf die betreffenden Stellen verweisen.

Rossellino.

Für die mit grünem Umriss angegebenen Fundamente *R R' R' V* Rossellino's, siehe Nr. 136 und 150.

Bramante.

Die von Bramante ausgeführten, gelb angelegten Theile sind im endgültigen Grundrisse dieses Meisters beschrieben worden.

Der Umriss *B B B*... stellt den unter Nr. 48 besprochenen Grundriss dar.

Für den in gelbem Umriss dargestellten, auf den Fundamenten Rossellino's erbauten provisorischen Chor *B P, B P'*, siehe Nr. 150.

Raphael.

Als wir im Jahre 1875 diesen Grundriss drucken liessen, konnten wir nicht feststellen, ob die roth auf gelben Grund schraffirten Theile schon von Bramante ausgeführt worden waren oder von Raphael. Dies gelang uns erst in annähernder Weise bei der Beschrei-

seignement à l'occasion du projet de Bramante représenté sur les médailles (pag. 257, 3°), bien que, chronologiquement, le croquis qu'il reproduit ait sa place dans le second volume seulement.

N° 157.

Pl. 42, fig. 5.

Croquis d'un inconnu d'après une étude d'Antonio da Sangallo pour l'église S. M. di Loreto in Piazza Trajana, à Rome, église commencée par cet architecte. (Voyez les pag. 170 et le n° 76).

L'ÉGLISE ACTUELLE DE ST-PIERRE

PLAN SYNOPTIQUE

N° 158.

Pl. 45.

Cette planche représente la première tentative faite pour indiquer dans le plan de Saint-Pierre la part revenant à chacun des architectes. Nous avons dû apporter à ce travail difficile toute l'attention dont nous étions capable.

Comme il nous a fallu maintes fois déjà recourir à ce plan, nous pourrons, dans plusieurs cas, renvoyer aux passages qui s'y rapportent.

Rosselino.

Pour le contour vert RR'R'V, indiquant les fondations commencées par Nicolas V, voyez n°s 136 et 150.

Bramante.

Les parties exécutées par Bramante sont coloriées en jaune. Elles ont été décrites quand nous avons étudié le plan définitif de ce maître.

Le contour B, B, B.., bordé de jaune, représente le plan décrit dans le n° 48.

Pour le contour jaune BP, BP', indiquant le chœur provisoire élevé sur les fondations de Rossellino, voyez le n° 150.

Raphaël.

Lorsqu'en 1875 nous fîmes imprimer ce plan, nous n'avions pu établir si les parties indiquées par des hachures rouges sur fond jaune avaient été exécutées par Bramante ou par Raphaël. Ce n'est qu'en décrivant la fig. 2 de la Pl. 28, figure à laquelle nous renvoyons,

bung des Blattes 28, Fig. 2, auf welches wir hinweisen.

Wenn unsere Annahme, dass im endgültigen Entwurfe die Nebenkuppeln keine äusseren Kreuzarme, sondern anstossende Apsiden hatten, richtig ist, so hatten im Südkreuz die Pfeiler *M M*, *M M'*, keine 40 Palmen-Nischen bei *R N* und *B V*, diese müssten denn später von Raphael in denselben ausgehöhlt worden sein; während er sie im Nordkreuz, wo sie bestanden (siehe Bl. 52, Fig. 2, 3), gleichzeitig mit den Pfeilern ausgeführt haben mochte.

Die im Umgange, blau geränderten Theile hatten wir als möglicher Weise von Raphael erst ausgeführte Details angesehen. Es ist dies ein Irrthum. Siehe Nr. 47 und Seite 229 und 231.

Fra Giocondo.

Der rothe Umriss *F C* zeigt die von Fra Giocondo angefangene Kapelle; siehe Nrn. 150, 136, ferner Seite 268.

Antonio da Sangallo.

Die blauen Theile rühren von Antonio her. Er erhöhte den Fussboden um mehr als 3 Meter, die 40 Palmen-Nischen wurden nun zu breit, und mussten durch ein schmäleres Motiv, die heutigen Tabernakel, ersetzt werden.

In den Kuppelpfeilern der Veronika *V* hat möglicher Weise schon Antonio die quadrate Reittreppe in eine kleinere runde (die rothe) verwandelt. (Siehe die vorderen Kuppelpfeiler auf Bl. 30).

Ebenso kann es Antonio sein, der im Pfeiler *L* den Gang bei *L* (siehe Bl. 30) geöffnet, und die älteren Gänge zugemauert hat.

Im Pfeiler *A* ist der Gang *a* zur Treppe später entstanden, da der Zugang von *A* aus durch die bei *P* 3. erfolgte Aufstellung des Grabmals Pauls III (jetzt in der Hauptapsis), verschlossen wurde. Siehe den Stich Ferrabosco's bei Costaguti, Taf. VII.

Ob der im Pfeiler der « Elena » *E* angegebene zwei mal gebrochene Gang *P* sich ebenfalls in diesem oder nur im Pfeiler *V* befand, ist nicht sicher (1). In der Anordnung dieses Ganges ist der Nothwendigkeit, oder mindestens der Möglichkeit einer später anzubringenden 40 Palmen-Nische Rechnung getragen worden.

(1) Durch den Stich nämlich, ist diese Anordnung verkehrt worden und auf die rechte Seite der Figur zu liegen gekommen, ebenso die ovale Treppe im Langhaus, die blos links an derselben Stelle vorhanden ist.

que nous avons pu nous former une idée approximative à cet égard.

Si notre opinion, d'après laquelle les coupoles secondaires n'avaient pas de bras de croix extérieurs, mais seulement des absides, est juste, on doit en conclure que, dans le transept méridional les piliers MM, MM' n'avaient pas de niches de 40 palmes en BN et en BV, à moins qu'elles n'y eussent été creusées après coup par Raphaël; tandis que, dans le transept septentrional, ce maître pouvait les avoir exécutées en même temps que les piliers.

En bordant de bleu certaines parties du pourtour méridional, nous avions cru que cette portion du projet primitif pouvait avoir été commencée par Raphaël seulement. C'est là une erreur. (Voyez le n° 47, enfin les pag. 229 et 231).

Fra Giocondo.

Le contour rouge FC indique l'abside ou chapelle commencée par Fra Giocondo. (Voyez les numéros 150, 136 et la page 268.)

Antonio da Sangallo.

Les parties bleues sont dues à cet architecte.

Antonio da Sangallo ayant exhaussé le sol de plus de 3 mètres, les niches de 40 palmes se trouvèrent trop basses pour leur largeur et durent être remplacées par un motif plus étroit, par les tabernacles actuels. Ce fut peut-être déjà Antonio qui remplaça la grande rampe inclinée, carrée en plan, à l'intérieur du pilier de Sainte-Véronique par un escalier circulaire (en rouge), plus étroit aussi.

Il est possible que, dans le pilier L, Antonio ait exécuté le passage L (voyez Pl. 30) et fermé les anciens accès.

Dans le pilier A, le passage *a* conduisant à l'escalier fut pratiqué plus tard, quand on supprima l'ancien accès à cause du monument de Paul III (actuellement dans le chœur), qui occupa longtemps l'emplacement désigné par P 3. (Voyez, dans l'ouvrage de Costaguti, la Pl. VII, due à Ferrabosco.) Nous ne pouvons pas affirmer si le passage à deux coudes que nous avons indiqué dans le pilier de Sainte-Hélène E, se trouvait répété dans ce pilier, ou s'il existait seulement dans celui de Sainte-Véronique V (1). Il semble disposé de telle sorte qu'on pouvait le remplacer après l'achèvement des travaux par une niche de 40 palmes.

(1) Par suite du renversement opéré par la gravure, ce passage s'est vu transporté sur le côté droit de la figure; il en est de même de l'escalier ovale dans la nef qui, en réalité, ne se trouve que sur le côté gauche, au même emplacement.

Links bei *R N* und *N* geben wir mehrere Versuche Antonio's, die 40 Palmen-Nischen in eine bessere Lage zu den Umgängen zu bringen. Siehe Nr. 141 und 142.

Michel Angelo.

Die rothen Theile des Grundrisses stellen die vom edlen Greise ausgeführten oder bloss projektirten, oder endlich nach seinem Entwurfe ausgeführten Partien dar.

Links sieht man sein Fassadenprojekt nach dem Stiche den der Pariser Architekt Etienne Du Perrac im Todesjahre Michel Angelo's 1564 verfasst hat, dargestellt.

Die zwei bloss roth umränderten Säulen sahen wir 1869 auf einer alten Zeichnung, in der Sammlung Sardini in Lucca befindlich. Ein Grundriss mit ähnlicher Anordnung, aus der Sammlung Santarelli stammend, ist jetzt in den Uffizien.

Der Säulenkranz um den Altar ist ebenfalls aus Du Perrac entnommen (1). Einen Ersatz für diese Verringerung gab der Meister allerdings in den nach aussen gelegten Wendeltreppen *M M*, die er in den 40 Palmen-Nischen der Umgänge anbrachte. Dreissig Jahre früher hatte schon Antonio in seinem Grundriss, Bl. 30, einen ähnlichen Vorschlag gemacht.

* * *

In diesem Grundrisse erklären die vor Michel Angelo entstandenen Theile, auf den ersten Blick und vielleicht zum ersten Male, die Wahl mancher von letzterem getroffenen Anordnungen, die bisher unmotivirt und willkürlich erscheinen mochten.

* * *

Alte Basilika des Constantin.

Dieser Bau ist nur theilweise und punktirt dargestellt, und mit *C C C C' C'* bezeichnet; — bei *p. p. p. p* sind die Thüren; bei *P P* die Porta del Giubileo; nur befand sich diese, sowie die mit I. VIII bezeichnete Treppe zum Palaste Innocenzo VIII. nicht auf der linken Seite, sondern in symetrischer Lage, rechts von der Längenaxe.

Die schwarz geränderten Partien der Basilika *C' C*,

(1) Siehe in Bezug auf diesen Kreis die Stelle über S. Paul in London; wir haben ihn auch auf unserem Blatte 19 angebracht.

A gauche, en RN et N, nous avons indiqué plusieurs essais d'Antonio pour arriver à donner une meilleure place aux niches de 40 palmes par rapport aux pourtours. (Voyez les numéros 141 et 142.)

Michel-Ange.

Les surfaces rouges du plan indiquent soit les parties exécutées par Michel-Ange, soit les parties projetées par lui, soit enfin les parties exécutées conformément à son projet.

A gauche, nous avons représenté son projet de façade d'après les indications de l'estampe que grava l'architecte parisien Étienne du Perrac en 1564, année de la mort de Michel-Ange.

Deux colonnes simplement bordées de rouge figurent dans un ancien dessin du plan que nous vîmes en 1869 dans la collection Sardini, à Lucques. Un plan semblable, provenant de la collection Santarelli, existe aux Uffizi.

Le cercle de petites colonnes qui entourent l'autel est également reproduit d'après le plan de du Perrac (1). On remarquera, dans les piliers de la coupole, combien les escaliers réservés en dernier lieu par Michel-Ange sont devenus petits. Par contre, on voit en M M les grands escaliers qu'il construisit en utilisant l'emplacement des niches de 40 palmes des pourtours. Trente ans auparavant, Antonio, dans son plan (Pl. 30), proposait le même changement.

* * *

Dans ce plan, l'état des parties existantes avant Michel-Ange fera comprendre au premier coup d'œil et peut-être pour la première fois l'origine de certaines dispositions adoptées par le grand Florentin, et qui jusqu'ici semblaient arbitraires ou non motivées.

* * *

Ancienne basilique de Constantin.

Cet édifice n'est représenté que partiellement et en pointillé par les lettres CC C, C' C'. Les portes se trouvaient en *p, p, p, p*. P P indiquent la porte du Jubilé: cette porte se trouvait, ainsi que l'escalier I. VIII conduisant au palais d'Innocent VIII, symétriquement à droite de l'axe principal, et non à gauche. Les parties de l'ancienne basilique bordées de noir C' C, *bc*, C B, 1, 1, 3 indiquent des portions qui demeurèrent

(1) Voyez sur ce sujet la note relative à S. Paul de Londres. Nous avons introduit ce même cercle dans notre planche 19.

b c, C B, 1, 1, 3, sind solche, die noch lange nach Bramante's Tod zum Theil stehen blieben. Die von uns mitgetheilten Maasse der alten Basilika dürften die bis jetzt richtigsten sein, da sie auf den Aufnahmen der Architekten des Neubaus beruhen.

Wir werden bei einer anderen Gelegenheit auf diese Maasse zurückkommen.

Die alte Basilika hatte 22 Säulen. Wir behaupten diese Zahl auf das bestimmteste im Gegensatz zum Grundriss, den Herr Simil kürzlich in *le Vatican* von Le Tarouilly herausgegeben hat, und der nur 20 Säulen aufweist. Herr Simil hat zwar zum Theil dieselben Quellen benutzt wie wir; aber der Grundriss Bramante's, Bl. 9, verbunden mit der Aufnahme Peruzzi's, die wir im II. Bande geben werden, sprechen unwiderruflich zu Gunsten unserer Angabe.

Nebenfigur eines Pfeilers. Siehe Nr. 64, Seite 225 und Nr. 89 und 89 *a*.

Berichtigung. Das Maass 900 Palmen geht von der inneren Flucht der äussern Mauer der Vorhalle bis zum Eingang der Nische in der Hauptapsis.

JETZIGE FASSADE

Nr. 159.

Bl. 46.

Wir geben dies Blatt sowie das folgende nur als Vergleich und als Anhaltspunkt zum Verständniss der Entwürfe. Sie beruhen nicht auf eigenen Aufnahmen, daher auch ein kleiner Irrthum in der Höhe der Kuppellinie entstanden ist. Wir verliessen uns auf einen scheinbar zuverlässigen Stich von dem Architekten Valladier, — die Curve muss 11 Palmen höher sein.

Dank dem von Gotti genau publizirten Modelle geht endlich hervor (1), dass die jetzige so wunderbare äussere Curve wohl von Michel Angelo ist und nicht von Giacomo della Porta erhöht wurde.

(1) Siehe Seite 244, n 1.

partiellement debout longtemps après la mort de Bramante.

Les mesures et le plan que nous donnons de l'ancienne basilique sont probablement les indications les plus exactes qui aient été fournies jusqu'ici, car elles sont empruntées aux relevés des architectes de la nouvelle église. Nous reviendrons plus tard sur ces mesures. L'ancienne basilique avait 22 colonnes. Nous maintenons ce chiffre de la manière la plus positive, contrairement au plan publié depuis peu par M. Simil dans *le Vatican* de Le Tarouilly, plan où M. Simil n'admet que 20 colonnes, bien qu'il fonde son opinion sur une partie des documents que nous invoquons nous-même. Le plan de Bramante (Pl. 9) et le relevé de Peruzzi combinés sont catégoriques et témoignent en notre faveur.

Pour la figure du pilier de la coupole isolée, voyez le n° 64, pag. 225, et le n° 89 et 89 *a*.

Rectification. La mesure de 900 palmes va du parement intérieur du mur extérieur du porche jusqu'à l'entrée de la niche au fond de l'abside.

FAÇADE ACTUELLE

N° 159.

Pl. 46.

Nous donnons cette planche, ainsi que la suivante, pour fournir un point de comparaison et pour faciliter l'intelligence des projets. Ces planches n'ont pas été exécutées d'après des relevés faits par nous. Il en est résulté une petite erreur dans la hauteur de la courbe du dôme. Nous nous en étions rapporté à une estampe qui est due à l'architecte Valadier, et qui, entre beaucoup d'autres, nous paraissait devoir mériter confiance. Le sommet de la courbe doit être plus élevé de 11 palmes.

Cette courbe extérieure, si merveilleusement belle, est bien de Michel-Ange, et non pas de Giacomo della Porta, comme le prouve le modèle de Michel-Ange, enfin publié grâce à M. Gotti (1).

(1) Voyez p. 244, n. 1.

JETZIGER LÆNGENDURCHSCHNITT

Nr. 160.

Bl. 47.

Wir haben diesen Längendurchschnitt nach dem Stiche eines der Architekten von S. Peter, Martino Ferrabosco, verkleinert; er wurde 1620, also gleich nach Vollendung des Langhauses, für das Werk Costaguti's gestochen. Wir haben jedoch die über jede der drei vorderen Arkaden projektirte Nebenkuppel entfernt.

Der Fussboden der Krypta ist beiläufig derjenige der alten Basilika, die jetzigen Grotten sind durch die von Antonio da Sangallo ausgeführte Erhöhung des Fussbodens entstanden.

Wie schon gesagt wurde, ist die äussere Kuppellinie von Michel Angelo. Die *innere* ist leider bedeutend höher als sie von Bramante und Michel-Angelo beabsichtigt war. Daher war im Modelle Buonarroti's der Raum zwischen dem inneren und dem äusseren Gewölbe so beträchtlich, dass er ein drittes Gewölbe als Verbindung zwischen beiden annehmen musste. Siehe das Modell bei Gotti, II, p. 136.

WIEDERHERSTELLUNGSVERSUCH DER FASSADE RAPHAELS.

Nr. 161.

Bl. 35, Fig. 1.

Diese Studie beruht auf Punkten, die wir in den Nrn. 89-91, 95 und 98, schon berührt haben. Wir bemerken noch, dass die Attika der Vorhalle um den ganzen Bau herumlaufen müsste, da sie für die Gewölbe der äusseren Kapellen der Seitenschiffe nöthig ist (Siehe Bl. 31, Fig. 2), und dann nicht aufhören konnte, sondern auch die Apsiden zu umfassen hatte. Daher wohl auch die wahrscheinliche Absicht Raphaels, das Gewölbe der Umgänge höher, und zwar auf den Kämpfer der 60 Palmen-Arkaden, zu legen, wie aus Bl. 33, Fig. 1, hervorzugehen scheint.

Wir gestehen, dass wir von der Composition, die wir hergestellt haben, keineswegs befriedigt sind; wir wollten mit derselben nur handgreiflicher machen, wie viel uns zu einer klaren Erkenntniss der eigentlichen Absichten Raphaels noch fehlt.

COUPE LONGITUDINALE ACTUELLE

N° 160.

Pl. 47.

Nous avons reproduit la présente coupe longitudinale en réduisant l'estampe faite en 1620, pour l'ouvrage de Costaguti, par Martino Ferrabosco, l'un des architectes de la basilique. Cette estampe montre donc l'aspect de l'édifice au moment de l'achèvement de la nef. Nous avons supprimé les coupoles secondaires ovales projetées au-dessus de chacune des trois arcades de la nef.

Le sol de la crypte est à peu de chose près celui de l'ancienne basilique. Les grottes actuelles doivent par conséquent leur existence à l'exhaussement du sol réalisé par Antonio da Sangallo.

La courbe *intérieure* du dôme est, par malheur, considérablement plus élevée que ne le voulaient Bramante et Michel-Ange.

Dans le projet de Buonarroti, la distance entre la voûte intérieure et la voûte extérieure était si grande qu'elle rendait nécessaire une troisième voûte située entre les deux autres et servant à les relier ensemble. (Voyez le modèle publié par Gotti, II, pag. 136.)

ESSAI DE RESTITUTION DE LA FAÇADE DE RAPHAËL

N° 161.

Pl. 35, fig. 1.

Cette tentative repose sur des points qui ont déjà été discutés dans les nos 89-91, 95 et 98. Nous ajouterons que l'attique du portique doit être continué dans tout l'édifice, vu que les voûtes des bras extérieurs des coupoles secondaires la rendent nécessaire (voyez Pl. 31, fig. 2), puis, ne pouvant s'arrêter au transept, devaient suivre les pourtours. Il faut voir dans cette circonstance la raison pour laquelle Raphaël semble avoir songé à élever la voûte des pourtours et à la placer sur l'imposte des arcades de 60 palmes (Pl. 33, fig. 1).

Bien que nous soyons nous-même peu satisfait de cette composition et peu convaincu de sa justesse absolue, nous avons néanmoins cru utile de la donner ici, afin de mieux faire comprendre quelques-unes des difficultés de la situation.

Wenigstens sind hier die horizontalen Entfernungen und die Axen richtig, was z. B. bei Pontani (1), der den Grundriss von Serlio blindlings angenommen, selbstverständlich nicht der Fall ist. Da man damals noch nicht wusste, dass die heutigen Kuppelpfeiler diejenigen Bramante's sind, konnte er auch für die Wiederherstellung des Inneren mit dem Grundrisse Serlio's nur zu ganz haltlosen Resultaten gelangen, an denen Pontani selber keine Schuld trägt.

(1) Pontani, Opere architettoniche di Raffaello Sanzio. Roma, 1845. In-f°.

Ici du moins les axes et les distances horizontales sont exactes, ce qui n'était nullement le cas chez Pontani (1), puisqu'il adoptait aveuglément le plan de Serlio. Quant à l'intérieur qu'il a essayé de restituer, ce n'est pas la faute de cet architecte s'il a donné des résultats qui ne peuvent plus se soutenir, puisqu'à cette époque on ignorait que le contour des piliers actuels de la coupole était de Bramante.

(1) Pontani, Opere architettoniche di Raffaello Sanzio. Roma, 1845. In-f°.

VERGLEICH ZWISCHEN S. PETER IN ROM UND S. PAUL IN LONDON

Wir beendigen diese Arbeit mit einem Worte des Vergleichs zwischen dem System des endgültigen Entwurfs, d. h. der heutigen Peterskirche und dem auf acht gleichen Bogen ruhenden Typus der Gruppe V, oder der Paulskirche in London (1).

In der Eintheilung der unteren Stützen und Oeffnungen im Kuppelraume von S. Peter geben die schmäleren vier Pfeilertravéen den breiteren Bögen etwas Lebendigeres, Elastischeres, und mit dem Gebälk der Pfeiler Contrastirendes (2). Auch auf diesem Punkte macht sich ein rhythmischer Zug der Travéen geltend, welcher mit der nach demselben Systeme gebildeten Architektur der vier Kreuzarme im schönsten Einklange steht. Auch wird der Charakter der vier « Piloni » als Stützpunkte deutlich gekennzeichnet.

Das zweite, in S. Paul zur Anwendung gekommene System, ist ruhiger und entspricht mehr dem Prinzip der einfachen Reihe, welches auch im Schiffe von Nr. 23 (Bl. 6, Fig. 1) schärfer ausgeprägt ist. Dafür sieht auch die auf acht gleichen Bogen und Stützen ruhende Kuppel leichter aus; das ganze System ist luftiger.

In den Seitenschiffen dringt der Blick ungehindert durch die Kuppelpfeiler hindurch, von einem Ende des Baues zum anderen, und wenn man seitwärts durch das Mittelschiff in das gegenüber liegende Seitenschiff hinüber schaut, so erblickt man noch einen beträchtlichen Theil des letzteren. Mit einem Worte : dieser Typus ist gothischer im Prinzipe.

Nichts kann die Gruppe V verständlicher machen, als ein Gang nach S. Paul in London, obgleich nicht alle Theile dieser schönen Kirche mit gleichem Geschick durchgebildet sind.

Nicht minder lehrreich sind daselbst die später an den beiden Enden des Kreuzschiffs innen angebrachten vier Säulen von mässiger Höhe, zwischen welchen man eintritt. Sie klären über die Wirkung der 5 Palmen starken Säulen der Umgänge von S. Peter auf; man begreift was Alles S. Peter durch den Wegfall dieser Umgänge verloren hat. Die ihnen

(1) Folgende Bemerkungen schrieben wir während eines Besuches der S. Paulskirche selbst am 19. März 1880 auf.

(2) Im Invalidendome zu Paris, wo die Breite der Pfeiler im Verhältniss zu den Bogenöffnuugen grösser ist, rufen letztere viel weniger den Eindruck von spannender Elasticität hervor. Dieser Bau, mit den diagonalen Verbindungen zwischen der Haupt- und den Nebenkuppeln, erinnert an den Typus der Nrn. 20 und 21.

PARALLÈLE ENTRE SAINT-PIERRE DE ROME ET SAINT-PAUL DE LONDRES

Pour terminer ce volume, nous voulons présenter quelques considérations résultant de la comparaison du projet définitif de Bramante, d'où dérive la basilique actuelle de Saint-Pierre, avec le type d'une coupole reposant sur huit arcs égaux, type poursuivi dans les études du groupe V et réalisé à Saint-Paul de Londres (1).

Dans le dôme de Saint-Pierre, les travées plus étroites des piliers donnent aux travées plus larges des arcades quelque chose d'élastique et de vivant, et font contraster les arcs avec l'entablement des piliers (2). De cette façon, Bramante a introduit jusque dans les travées de la coupole quelque chose de rhythmique qui correspond aux travées des quatre bras construits d'après le même principe. Enfin, dans les quatre piliers, le caractère de points d'appui est fortement accusé.

Le second type, celui que présente Saint-Paul, est plus calme et se rapproche davantage du principe de la simple rangée continue, principe qui se trouve aussi plus accentué dans la nef du n° 23 (Pl. 6, fig. 1). Par contre, la coupole, reposant sur huit arcs et sur des points d'appui égaux, paraît plus légère, et tout le système est en quelque sorte plus aérien.

Dans les bas-côtés, le regard plonge sans obstacle, au travers des passages pratiqués dans les piliers de la coupole, d'une extrémité du temple à l'autre; et, d'autre part, si de l'un des bas-côtés on jette les yeux au travers de la grande nef, la vue embrasse facilement une partie notable du collatéral opposé. En un mot, ce type rappelle davantage les principes de l'art gothique.

Rien ne peut mieux faire comprendre les projets du groupe V qu'une visite à Saint-Paul de Londres, bien que, dans ce beau monument, toutes les parties ne soient pas traitées avec une même habileté.

L'effet produit dans ce temple par les deux portiques de quatre colonnes, ajoutés plus tard intérieurement aux extrémités du transept, n'est pas moins instructif. C'est entre ces colonnes, de hauteur moyenne, que l'on passe pour pénétrer dans l'édifice. Ces deux portiques nous font comprendre l'effet qu'auraient produit dans les pourtours de Saint-Pierre les

(1) Nous avons écrit les lignes suivantes à Saint-Paul même, le 19 mars 1880.

(2) Au dôme des Invalides, à Paris, où la largeur des piliers, par rapport à l'ouverture des arcs, est plus grande, les arcs sont loin de présenter la même apparence d'élasticité. Cet édifice, avec les communications diagonales entre le grand dôme et les quatre coupoles secondaires, rappelle le type des nos 20 et 21.

von Bramante gegebene Form war ein Triumph architektonischer Conception. Sofort beim Eintritt gaben sie den wirklichen Maassstab des Baues, und riefen, eine nirgends in solchem Grade vorhandene, steigende Wirkung hervor. Durch diese Anordnung wird die Kuppel riesengross.

Diese kleinen Säulen in der Paulskirche zeigen auch, wie ein aus solchen um den Altar gebildeter Kreis, an sich sowohl als für den Maassstab der Kirche, von unvergleichlicher Wirkung gewesen wäre, und wie verderblich für die räumliche Harmonie des römischen Baus der Tabernakel Bernini's ist.

Einer letzten Bemerkung können wir uns nicht enthalten.

Es ist ein Irrthum zu glauben, dass der italienische Kuppelstyl, wie wir ihn in seinen beiden Meisterwerken, S. Peter in Rom und S. Paul in London, sehen, irgend etwas mit der Leichtigkeit gothischer Kirchen gemein haben soll. Dieser italienische « Raumstyl » braucht Wände und Pfeiler um seine Räume zu bilden und verständlich zu machen, und eines der Elemente die am meisten in dieser Bauweise den Eindruck des Grossartigen hervorrufen, besteht in der Musik der *Räume*.

Die Nichtachtung dieses Prinzips rächt sich immer am Bauwerk, und sie ist es auch welche die mangelhafte Wirkung des Pantheons in Paris zu verantworten hat. Die zu sehr durchbrochenen Gewölbe begrenzen in ungenügender Weise die Räume, und verhindern daher das Verständniss von mancher schönen Absicht des Architekten.

S. Paul in London bezeichnet in dieser Richtung die äusserste Grenze, die zu überschreiten gewagt wäre. Die Vergleichung des Londoner Kuppelbaus mit dem Römischen lehrt dies auf's einleuchtendste.

colonnes de 5 palmes, et l'on doit déplorer amèrement l'absence de ces pourtours à Saint-Pierre. La forme que leur donnait Bramante constituait un des triomphes de l'architecture. Vue au travers de ces entre-colonnements, la coupole paraissait gigantesque.

Ces mêmes colonnes, à Saint-Paul, nous permettent de nous figurer quelle admirable impression eût produite un cercle de ces colonnes disposé autour de l'autel (Pl. 19 et 45), et elles montrent combien le tabernacle du Bernin nuit à l'échelle du monument.

Nous ne pouvons nous abstenir d'une dernière considération.

C'est une erreur de croire que le style italien des dômes, tel que nous le voyons à Saint-Pierre de Rome et à Saint-Paul de Londres, ces deux principaux chefs-d'œuvre d'architecture doit avoir quoi que ce soit de commun avec la légèreté des édifices gothiques. Ce « style des grands espaces » et de « leur harmonie aérienne intérieure » a besoin de parois, de piliers, pour bien déterminer les différents *volumes intérieurs,* pour faire comprendre la forme de chacun, pour rendre appréciable leurs contrastes. Le principal mérite de ce style consiste peut-être dans l'harmonie, dans le rhythme pour ainsi dire musical des espaces intérieurs.

Si le Panthéon, à Paris, produit un effet incomplet, c'est parce qu'on n'y a pas suffisamment observé ce principe. C'est surtout la forme trop perforée des voûtes, conséquence peut-être inévitable du plan, qui ne délimite pas suffisamment les diverses parties de la croix, et qui empêche de saisir plusieurs belles intentions de l'architecte.

Saint-Paul, à Londres, a atteint dans cette voie les dernières limites, qu'il serait dangereux d'outrepasser. C'est ce que le parallèle de Saint-Pierre et de Saint-Paul démontre clairement.

GESAMMTÜBERBLICK UND SCHLUSS

Am Ziele dieses Theiles angelangt, mögen wir nun einen Blick auf den durchlaufenen Weg zurückwerfen.

Zum Verständniss unseres Unternehmens war es nöthig, zuerst ein Wort von den missglückten Anfängen zum Neubau der Peterskirche unter Nicolaus V. zu sagen. Schon in unserer ersten Arbeit, in den « Notitzen », hatten wir gezeigt, dass der Gedanke, die damals erbaute Tribuna des Rossellino zu benutzen, in vielen Projekten hervortritt; und in der kurz darauf erschienenen italienischen Uebersetzung unserer Studie waren wir sogar im Stande nachzuweisen, dass auf der Grundlage dieser Anfänge ein provisorischer Chor hergestellt worden war. Dank den Forschungen des H. Müntz vermochten wir, hier einen Schritt weiter zu gehen, und nachzuweisen, dass die Fragmente aus der Zeit Nicolaus V. und Paul II. beträchtlicher gewesen sein müssen als bisher angenommen wurde, da sie sogar die Lage der hinteren Querschiffmauer des jetzigen Monuments bestimmt hatten.

Zur glorreichsten Epoche der modernen Kunst, zur Regierung Julius II. übergehend, haben wir gesehen, dass die auf ungenannten Dokumenten beruhende Aussage Mignanti's, es habe Julius II. sofort bei seiner Thronbesteigung, gleichzeitig mit dem unternommenen Neubau des Vaticans, auch den der Peterskirche beschlossen, allem Anscheine nach durch eine unserer Zeichnungen (Nr. 1) Bestätigung erhält.

In den Gruppen II bis IV haben wir dann eine Anzahl Studien besprochen, welche mit den verschiedenen Stadien, die Condivi und Vasari bei der endlich wirklichen Inangriffnahme der Arbeit schildern, genügend übereinstimmen, um, wenn auch nicht als mathematischer Beweis, so doch als Bekräftigung der Erzählung dieser Autoren angesehen werden zu müssen.

Es ist uns gelungen, das Datum dieser verschiedenen Phasen genauer als bis jetzt geschehen zu bestimmen, und nachzuweisen, dass die Flucht Michel Angelo's mit dem Tag der Grundsteinlegung des Neubaues, dem 18. April 1506, zusammenfällt.

Die Entwürfe der Gruppe V, mit ihrer Riesenkuppel, bezeichnen die Höhe, zu welcher die Begeisterung Bramante's und seiner Umgebung beim Entwerfen der Peterskirche gestiegen war.

RÉSUMÉ DE CE VOLUME

Arrivé au terme de ce travail, jetons maintenant un coup d'œil rapide sur le chemin parcouru.

Pour faire comprendre notre but, il fallait d'abord dire un mot de la vaste entreprise abordée, puis bientôt abandonnée, sous Nicolas V. Déjà dans notre premier travail, dans nos *Notizen,* nous avions constaté que l'on avait eu l'intention, comme l'attestent de nombreux projets, d'utiliser la tribune de Rossellino commencée à cette époque; et, dans la traduction italienne de notre étude, traduction qui parut bientôt après, nous avons pu montrer que cette intention fut réalisée et que, sur ces fondations, on éleva un chœur provisoire. Grâce aux belles recherches de M. Müntz, il nous a été possible de faire un pas de plus, et de prouver que les fragments, datant de Nicolas V et de Paul II, avaient dû être plus importants qu'on ne l'avait admis jusqu'ici, et que même l'emplacement du mur postérieur du transept dans l'édifice actuel avait été déterminé par ces fragments.

Passant ensuite à l'âge d'or de l'art moderne, au règne de Jules II, nous avons vu que l'opinion de Mignanti, fondée sur des documents qu'il ne cite pas, et d'après laquelle Jules II, immédiatement après être monté sur le trône, et en même temps qu'il mettait la main à la reconstruction du Vatican, aurait résolu de reconstruire l'église de Saint-Pierre, était selon toute apparence confirmée par une de nos études (n° 1).

Dans les groupes II, III et IV, nous avons examiné un certain nombre d'études qui correspondent assez aux phases diverses que traversa, selon Condivi et Vasari, l'entreprise définitive des travaux, pour qu'il soit permis d'y voir une confirmation, sinon une preuve absolue, de la vérité du récit de ces deux auteurs.

Il nous a été possible de fixer d'une manière plus précise qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent la date de ces phases, et nous avons montré que la fuite de Michel-Ange avait eu lieu le jour même de la pose de la première pierre du nouveau temple, le 18 avril 1506.

Les projets du groupe V, avec un dôme gigantesque, indiquent le degré d'enthousiasme qui s'était emparé de Bramante et de son entourage pendant l'étude des projets pour la réédification d'une basilique considérée comme vénérable entre toutes.

Die Gruppe VI zeigt uns, dass mit dem Entwurfe B die Frage endlich zur Reife gediehen und die Gesammtcomposition fertig war.

Es galt nun, zur Entwickelung der einzelnen Baukörper zu schreiten, ihre organische Gliederung festzustellen, und die schönsten der zu einander passenden Verhältnisse zu finden. Dies geschieht in den Studien der Gruppen VII, VIII und IX, die uns schliesslich zum ersehnten Ziele, zum endgültigen Entwurfe führen.

Wir hätten sogar, im Hinblick auf die verschiedenen Varianten, nach welchen das von Bramante festgestellte, zwischen vier Thürmen sich erhebende Centralsystem der fünf Kuppeln mit den Kreuzarmen und Umgängen entwickelt oder vollendet werden konnte, eine ganze Gruppe als die des endgültigen Entwurfs bezeichnen können.

Der Entwurf Bramante's ist wie eine « *Wahrheit* » die in verschiedenen Sprachen zum Ausdruck kommen kann. Selbst die von Bramante ausgeführten Theile waren wie ein schöner Körper, den man in verschiedene Kleider hüllen kann. Es war möglich, gewaltige Theile des Bauwerkes auszuführen, ja so zu sagen das ganze Innere fertig zu stellen, ehe man sich über gewisse Fragen zu entscheiden hatte. So mochte denn auch — wie wir sahen — ein, dem strengen Wortlaute nach, *endgültiger* Entwurf für die Bauherren nicht bestehen, da man sich unter den zahlreichen Varianten Bramante's die Wahl vorbehielt, bis die Fortschritte des Baus es nothwendig machten, eine solche zu treffen.

Von einem höheren, weniger geschäftlichen Standpunkte aus, konnten wir allerdings nachweisen, dass es einen endgültigen Entwurf gegeben habe, und zeigen welcher es war.

* * *

Als wir mit dem Tode der beiden Urheber des grossartigen Baues, Julius II. und Bramante's, in die zweite Periode eintraten, fuhren wir plötzlich mit vollen Segeln in die Epoche der Varianten zum Bramante'schen Thema ein.

Zuerst konnten wir die Existenz eines Uebergangsstadiums nachweisen. — In Folge der abnehmenden Kräfte des grossen Architekten werden ihm zuerst Fra Giocondo allein, dann noch Giuliano da Sangallo, vielleicht zuerst nur als provisorische Hülfe, zugetheilt.

Le groupe VI atteste que, avec le projet B, la question était arrivée à maturité, et que la composition d'ensemble était arrêtée.

Dès lors, il s'agit de passer à l'étude et au développement des différents éléments du corps de l'édifice. Il faut chercher les proportions les plus belles, les plus harmonieuses, et fixer la forme organique de chaque partie. C'est ce travail qui s'opère dans les études des groupes VII, VIII et IX, et qui nous amène enfin au projet définitif.

Nous aurions même pu admettre un « *groupe du projet définitif* », en présentant les diverses variantes d'après lesquelles le système arrêté par Bramante pouvait être développé ou achevé. Ce système reposait sur le groupement d'un dôme central entre quatre coupoles secondaires. Cet ensemble lui-même est placé au milieu de quatre bras de croix à pourtours. Aux angles, l'édifice est comme gardé par quatre tours.

De même qu'une *vérité* peut être exprimée en diverses langues, de même le projet de Bramante pouvait être rendu de plusieurs façons, parce que l'illustre maître avait exécuté comme un corps superbe susceptible d'être revêtu de costumes différents. Il était possible d'exécuter des parties très-considérables de l'édifice, et même, pour ainsi dire, d'en achever toute la partie centrale, sans que l'on eût à se décider sur certaines questions. Aussi avons-nous fait observer que, aux yeux de ceux pour qui on construisait l'édifice, il n'y avait peut-être pas eu de projet *définitif* dans le sens le plus strict du mot, et que l'on s'était réservé de choisir, parmi les nombreuses variantes de Bramante, celle qui conviendrait le mieux au moment où les travaux auraient atteint le point qui obligeait de prendre une décision.

C'est seulement en nous plaçant au point de vue le plus élevé, en faisant abstraction de tout ce qui n'était qu'accidentel, que nous avons pu dire qu'il y avait eu un projet définitif, et montrer quel il était.

* * *

Après la mort de Jules II et de Bramante, les deux initiateurs de la gigantesque entreprise, nous arrivons à la deuxième période, et nous entrons à pleines voiles dans la période des variantes composées sur le thème de Bramante.

Nous avons eu à signaler en premier lieu une époque transitoire, qui se ressent du déclin de la santé de l'illustre maître, époque pendant laquelle Fra Giocondo, à qui l'on associa plus tard Giuliano da Sangallo, était adjoint à Bramante, peut-être à titre provisoire seulement.

Dann zu den Entwürfen des neuen Oberarchitekten, des Freundes und Landsmannes von Bramante, des leuchtenden Meisters in der Kunst, mit einem Worte zu den Entwürfen Raphaels übergehend, mussten wir gestehen, dass bis jetzt kein Strich für S. Peter aus seiner Hand auf uns gekommen ist. Wir sahen uns daher genöthigt, zu dem von Serlio mitgetheilten Plane unsere Zuflucht zu nehmen, an dem die Kunstgeschichte bereits seit mehr als drei Jahrhunderten zehrte, ohne darüber in's Reine kommen zu können, ob sie eigentlich den Plan Bramante's oder den Raphaels vor sich habe. Wir fanden ihn denn auch mit solchen Ungenauigkeiten und Entstellungen behaftet, dass er, alle Glaubwürdigkeit verlierend, für sich allein betrachtet, beinahe unbrauchbar erschien.

Es kamen uns jedoch zwei verschiedenartige Dokumente zu Hülfe : die Grundrisse Giuliano da Sangallo's und das *Memoriale* Antonio's, vermittelst deren es uns so zu sagen gelang, den Grundriss und die Absichten Raphaels wieder aufzubauen.

Die Entwürfe Antonio da Sangallo's, welche die im *Memoriale* ausgesprochenen Ansichten beleuchten, bieten das besondere Interesse, dass sie sehr kurze Zeit nach dem Tode Bramante's entstanden sind und wohl manche, so zu sagen aus der Quelle stammende Detail-Anordnung wiederspiegeln.

In der That konnten wir feststellen, dass das Memoriale zwischen dem 1. *September* 1514 *etwa und dem* 1. *Juli* 1515 *entstanden ist.*

Indem wir nachweisen konnten, dass in der Entstehungsperiode der Entwürfe zur Peterskirche, Baldassarre Peruzzi einer der Hauptzeichner Bramante's war, sind wir in den zwei ersten Perioden schon, die wir in diesem Bande besprechen, mit allen Meistern, die später bis auf Michel Angelo den Bau leiteten, in Berührung gekommen.

Dieser Band umfasst die Glanzperiode, und die in der goldenen Zeit des « *Risorgimento* » entstandenen Entwürfe für S. Peter. Obgleich wir sie nicht alle abbilden noch wiederherstellen konnten, so ist *keines der bisher bekannten Studienfragmente unerwähnt geblieben.*

Wir glauben daher, selbst wenn uns die Herstellung eines zweiten Bandes nicht vergönnt sein sollte, in der vorliegenden Arbeit ein für sich bestehendes Ganzes geliefert zu haben. Und zwar um so mehr, als die Bauthätigkeit, welche in den letzten Jahren Raphaels schon sehr abgenommen hatte, mit seinem Tode in eine achtzehnjährige Periode trat, welche von einem völligen Stillstande kaum zu unterscheiden ist.

Jedenfalls freuen wir uns anzeigen zu können, dass wir in Bälde, im Verein mit H. Eugen Müntz, des-

Passant ensuite aux projets du nouvel architecte en chef, c'est-à-dire à ceux de Raphaël, l'ami et le compatriote de Bramante, nous avons dû constater que nous ne possédions pas un trait de sa main qui soit relatif à Saint-Pierre. Force nous a donc été de commencer cette période par l'étude du plan que Serlio attribue à Raphaël.

C'est de ce document que, depuis plus de trois siècles, l'histoire de l'art a été forcée de se contenter, sans pouvoir décider s'il fallait y reconnaître le plan de Bramante ou celui de Raphaël. Nous avons dû constater qu'il était tellement dénaturé, dans les proportions fondamentales tout comme dans les détails, que, considéré isolément, il perdait toute autorité.

Ce n'est que grâce à deux documents de nature différente, grâce aux projets de Giuliano da Sangallo et au *Memoriale* de son neveu Antonio, que nous sommes parvenu à faire revivre en quelque sorte les intentions de Raphaël.

Les projets d'Antonio da Sangallo, qui réalisent les idées exprimées dans son *Memoriale,* offrent un intérêt tout particulier, celui d'avoir été élaborés très-peu de temps après la mort de Bramante. Aussi certaines parties seront-elles peut-être le reflet de dispositions qu'Antonio avait puisées à la source même.

En effet, nous avons pu établir que le Memoriale *d'Antonio avait été rédigé entre le* 1er *septembre* 1514 *environ et le* 1er *juillet* 1515.

En prouvant que, à l'époque de la conception et de l'étude des plans faits pour Saint-Pierre, Baldassarre Peruzzi était un des dessinateurs de Bramante, nous nous sommes trouvé en contact, déjà pendant les deux seules périodes qu'embrasse le présent volume, avec tous les maîtres qui, jusqu'à Michel-Ange, allaient être chargés de la direction des travaux.

Ce volume comprend les projets pour Saint-Pierre conçus durant la meilleure période, pendant l'âge d'or du « *Risorgimento* ». Bien que nous n'ayons pu les reproduire tous ici, nous croyons du moins *qu'aucun des fragments connus jusqu'à ce jour n'a été passé sous silence.*

Aussi, pensons-nous que, quand même il ne nous serait pas donné de pouvoir composer notre second volume, la présente étude constituerait un tout indépendant. Nous le croyons d'autant plus que les travaux de construction qui, pendant les dernières années de la vie de Raphaël, languissaient de plus en plus, entrèrent après sa mort dans une période de dix-huit années équivalant le plus souvent à un arrêt complet.

En tous cas, nous sommes heureux d'annoncer que, conjointement avec M. Eugène Müntz, dont nous

sen ausgezeichnete archivarische Entdeckungen wir oft mit Dank erwähnt haben, einen Band zu veröffentlichen denken, der alle auf die *Geschichte des Baues von S. Peter* bezüglichen Dokumente enthalten wird.

* * *

In diesem Bande ist manches in unseren Wiederherstellungen und Radirungen hinter dem Ideal, das uns vorschwebte, zurückgeblieben; dafür haben wir über andere Punkte mehr Aufklärung erlangt als zu hoffen war. Auch die Facsimiles der alten Zeichnungen, d. h. der jedenfalls *bleibende Werth unseres Werkes,* sind, Dank der Bemühungen des Herrn Dujardin, zu unserer völligen Befriedigung ausgefallen.

Es ist ferner unsere Pflicht, allen denjenigen, die uns bei der Herstellung dieses Bandes behülflich waren, unseren aufrichtigsten Dank auszusprechen (1).

Ein einziger trübender Gedanke stellt sich ein. Es ist möglich, dass wir uns in Beurtheilung der Absicht täuschten, welche Herrn Jovanovits bestimmte, in seinen Forschungen wohl unsere Notizen, die gegenwärtige Arbeit aber mit keiner Silbe zu erwähnen, obgleich 30 bis 40 Tafeln derselben erschienen und ihm bekannt waren, als sein Buch herauskam.

Es würde uns leid thun, wenn, unter dem Einflusse dieser Unterlassung, wir uns eine partheische Beurtheilung seiner Ansichten hätten zu Schulden kommen lassen. Wir durften uns aber um so weniger der Pflicht entziehen (2), zwei gerade nicht zu entschuldigende Irrthümer hervorzuheben als sie nicht nur mit einer Sicherheit vorgetragen wurden, die in einem Falle sogar bis zur Verachtung jeder späteren Aufklärung gieng, sondern sich auf Punkte theilweis von entscheidender Wichtigkeit bezogen. Die Fehlgriffe des H. Jovanovits in den Fragen der Studie D (Bl. 9) und des entstellten Raphael'schen Plans bei Serlio haben, neben dem Räthselhaften, den Nachtheil, dass er sich durch dieselben dem Vorwurfe der Flüchtigkeit völlig bloss stellt. Auch dies durften wir nicht übergehen, weil an manchen Stellen tieferes Eingehen und ein logischer klarer Zusammenhang in der Behandlung einer Frage einem öfters irrigen Schlusse den Schein der Wahrscheinlichkeit verlieh. Wenn trotz dieser guten Eigenschaften seine Resultate oft von den unsrigen abweichen, so dürfte gerade der Fehler bei zwei so wichtigen Ausgangspunkten die Schuld davon tragen; — vielleicht auch der Umstand, dass in den drei Jahren,

(1) Wir müssen hier noch besonders mit Dankbarkeit die Namen des H. Professors W. Cart und des H. Architekten M. Wirz in Lausanne, nennen, die uns durch die Uebersetzung eines Theils des Textes ins Französische behülflich waren. Etwaige Mängel in der Form fallen uns allein zur Last.

(2) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 124.

avons eu à citer fréquemment le nom, à propos de ses remarquables découvertes dans les archives, nous espérons publier sous peu un volume de documents relatifs à l'*histoire* de la construction de Saint-Pierre.

* * *

Si nos restitutions et nos eaux-fortes sont demeurées au-dessous de ce que nous aurions souhaité, nous avons obtenu par contre sur d'autres points plus de lumière que nous n'osions l'espérer au début. Les facsimilés des dessins originaux, enfin, qui constituent le côté durable de notre travail, nous ont pleinement satisfait, grâce aux efforts de M. Paul Dujardin.

Nous tenons à remercier ici tous ceux qui nous ont prêté leur concours dans la publication de ce volume (1).

Un seul regret se présente à notre pensée. Peut-être nous sommes-nous mépris sur les motifs qui avaient porté M. Jovanovits à passer sous silence, tout en parlant de nos *Notizen,* les trente ou quarante planches du présent ouvrage déjà publiées et connues de lui au moment où parurent ses « Recherches relatives à la construction de Saint-Pierre de Rome ».

Nous espérons néanmoins que, sous l'influence de cette omission, nous ne nous serons pas laissé aller à une appréciation partiale de ses opinions. Mais nous pouvions d'autant moins nous soustraire au devoir de signaler (2) deux erreurs inexcusables, que M. Jovanovits les produisait avec une complète assurance. L'erreur de M. Jovanovits dans l'examen de l'étude D va jusqu'à défier toute lumière résultant de nouveaux documents. La seconde erreur a trait au plan de Raphaël publié par Serlio. Ces deux erreurs, s'appliquant à deux points d'une importance capitale, outre qu'elles sont inexplicables, livrent M. Jovanovits sans défense au reproche d'être superficiel, fait regrettable, mais d'autant plus nécessaire à signaler que, dans beaucoup de questions, l'apparence d'un examen approfondi, de la perspicacité dans certaines vues et un développement logique donnent à des conclusions pour le moins très-hasardées l'apparence de la justesse. Si, malgré ces qualités, ces conclusions diffèrent souvent des résultats que nous obtenons, c'est en partie du moins aux erreurs dans le principe ci-dessus signalées qu'il faut en attribuer la cause, et peut-être aussi au fait que, quant aux trois ans consacrés à l'étude de son

(1) Nous adressons tout particulièrement l'expression de notre gratitude au professeur Wiliam Cart, ainsi qu'à M. Maurice Wirz, architecte à Lausanne, pour la part qu'ils ont bien voulu prendre à la traduction d'une partie du texte français, dont les imperfections retombent uniquement sur nous.

(2) Zeitschrift für bild. Kunst, 1878, p. 124.

die H. Jovanovitz auf seine Arbeit und auf deren Herausgabe verwendet hat, er die ganze Periode des Baues von S. Peter zu besprechen unternahm. Dass hierzu ihm oft die Zeit gefehlt, begreift keiner besser als wir.

Wenn wir nicht irren, so dürfte der beste Theil seiner Arbeit, und zugleich derjenige mit den meisten Ansprüchen auf Selbstständigkeit, der auf die Klassifizierung der Entwürfe Antonio da Sangallo's bezügliche sein. Dass wir unsererseits nicht etwa erst durch diese aufgeklärt worden sind, beweist unsere Studie in der *Zeitschrift für bildende Kunst*, Januar 1875, und die Thatsache, dass in der ersten, im Mai 1875, erschienenen Lieferung dieses Werkes, — fünf Figuren Antonio's vorhanden sind, unter welchen die beiden auf Bl. 31 durch die Bezeichnung « *II. Periode* », genügend unsern Standpunkt kund gaben. Indem wir dies betonen, wollen wir keineswegs behaupten, es habe H. Jovanovits nicht auch selbstständig zu einem ziemlich ähnlichen Resultate gelangen können.

Auch dürfen wir nicht verschweigen, dass Herr Redtenbacher, als er nach seiner ersten Studie über S. Peter (1) von dem baldigen Beginne dieser Arbeit Kenntniss erhalten hatte, aus freundschaftlicher Rücksicht sich begnügte, diesen Gegenstand nur noch im Vorbeigehen zu berühren, und unsere Lieferungen zu besprechen (2).

In Anbetracht der Schwierigkeiten dieser Aufgabe kann es nur erwünscht sein, wenn sich die grösstmögliche Zahl von Architekten für die Baugeschichte der Peterskirche interessirt, auch auf die Gefahr hin, ihre Ansichten schliesslich als nicht zutreffend erwiesen zu sehen.

Es sind nun zwölf Jahre, dass wir zum ersten Male über diesen Gegenstand schrieben und die Hoffnung aussprachen, die vorliegende Arbeit unternehmen zu können. Wir schreiben nun den Schluss dieses Bandes an derselben Stelle von wo einst jene Anfänge ausgiengen, im Hause der Freunde, denen wir es zum grossen Theile verdanken, dass wir unser Versprechen halten und unser Vorhaben in der hier vorliegenden Gestalt verwirklichen konnten.

* * *

Selbst heute, auf drei und ein halbes Jahrhundert zurückschauend, können wir des Jahres 1520 und des

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1874, livr. 9-10.

(2) Wenn wir den ganz unbedeutenden jüngst erschienenen Band : Saint-Pierre de Rome, par Ch. de Lorbach, Paris, Lévy, 1880, hier erwähnen, geschieht es nur, damit man nicht glaube, wir hätten von seinem Bestehen keine Kenntniss gehabt. In Gegenwart von solch einer Arbeit fühlt man sich fast verlegen, denselben Gegenstand zu behandeln. Sie beweist, wie zahlreich und verschieden das Publikum das für den Bau von S. Peter Interesse hegt.

sujet et à sa publication, M. Jovanovits ait tenu à embrasser toute la période de la construction de Saint-Pierre. Dans ces circonstances, mieux que tout autre, nous concevons que le temps ait dû parfois lui faire défaut.

C'est dans la classification des études d'Antonio da Sangallo que M. Jovanovits nous semble peut-être avoir été le plus près de la vérité, en même temps qu'original. Afin toutefois de montrer que ce n'est pas nous qui avons été éclairé par lui dans cette matière, nous signalerons notre article dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1875, et le fait que dans les 11 planches de notre première livraison, publiée en mai 1875, se trouvaient cinq figures d'Antonio, et parmi elles les deux de la pl. 31, avec l'indication IIe Période, qui seule suffisait à montrer notre point de vue. En signalant ce fait, nous sommes loin de prétendre que M. Jovanovits n'ait pu arriver d'une façon indépendante à un résultat se rapprochant du nôtre.

Nous devons dire, enfin, que M. Redtenbacher ayant appris, après sa première étude sur Saint-Pierre (1), que la publication de notre travail commencerait prochainement, s'est abstenu, par amitié, de revenir sur ce sujet autrement que pour rendre compte de notre ouvrage (2).

En présence des difficultés et des lacunes que présente l'histoire de la construction de Saint-Pierre, nous souhaitons que tous les architectes qui s'intéressent à cette histoire exposent leur opinion, au risque même d'avoir à reconnaître plus tard qu'ils se sont trompés.

Douze années se sont écoulées depuis le jour où, écrivant pour la première fois sur les projets primitifs faits pour la basilique de Saint-Pierre, nous promettions le présent ouvrage. Nous sommes heureux d'avoir pu tenir notre promesse et d'avoir pu mettre la dernière main au texte, dans le lieu même où, en 1867, nous annoncions ce travail, dans la maison d'amis auxquels nous devons en grande partie d'avoir pu entreprendre cette publication.

* * *

Même après trois siècles et demi, nous ne saurions sans douleur songer à l'année 1520, date de la mort

(1) Zeitschrift für bild. Kunst, 1874, livr. 9-10.

(2) Si nous signalons ici un volume, sans la moindre portée, publié récemment : Saint-Pierre de Rome, par Ch. de Lorbach, Paris, Lévy, 1880, c'est uniquement afin que l'on ne croie pas que nous en avons ignoré l'existence. A la vue de ce travail, on est presque embarrassé d'aborder le même sujet. L'ouvrage auquel nous faisons allusion prouve combien est nombreux et varié le public qui s'intéresse à Saint-Pierre.

Todes Raphaels, dessen Bauthätigkeit an S. Peter wir im letzten Theile dieses Bandes zu besprechen hatten, nicht ohne Trauer gedenken.

Obgleich Bramante, der grösste Meister in der Baukunst, ehe er im Jahr 1514 die Augen schloss, den Gipfelpunkt der Kunst erlebte, und die edelsten Schöpfungen der drei Meister, die mit ihm vereint einzig in der Geschichte dastehen, geschaut, so wird doch nicht das Datum seines Todes als das für die Kunst verhängnissvolle Jahr betrachtet. Ebensowenig gilt als solches, das noch entfernte Ende Michel Angelo's oder eines Tizian, — Leonardo vollends starb in fremden Landen. Wohl aber schien es damals sofort, wie noch heute, als ob mit der jungen Seele Raphaels die Seele der Kunst selbst — auf lange — in ihre himmlische Heimath zurückgekehrt sei.

Wird doch nun, nach dem Tode Raphaels, auf den hohen Bramante'schen Bögen der Peterskirche vorerst Gras und Gebüsche wachsen, so dass kein Ereigniss geeigneter sein könnte, die Unterbrechung unserer Arbeit an dieser Stelle zu rechtfertigen.

Raphael starb am Charfreitag 1520.
Er wurde geboren am Charfreitag 1483.

Hochfelden bei Achern, Charfreitag, 1880.

de Raphaël. C'est la date de ce funeste évènement qui met fin aussi au présent volume.

Bien qu'avant de mourir Bramante, le plus grand maître qui ait honoré l'architecture, ait pu assister encore à l'achèvement des chefs-d'œuvre les plus purs, des créations les plus idéales de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, ces maîtres qui avec Bramante forment un groupe sans pareil dans l'histoire des Arts, l'année de sa mort n'est pas celle que l'on prend pour la date fatale aux arts. Ce n'est ni la fin de la carrière merveilleuse de Léonard de Vinci, ni le terme, si éloigné encore, de celle de Michel-Ange ou du Titien que l'on regardera comme telle; c'est avec la jeune âme de Raphaël que l'âme même de l'Art sembla être retournée pour longtemps dans sa patrie céleste.

D'ailleurs, à Saint-Pierre, avec la mort de Raphaël, les hautes voûtes de Bramante vont se couvrir, de ronces et de broussailles. Nul évènement mieux que celui-là ne saurait donc nous autoriser, nous aussi, à clore ici le présent volume.

Raphaël mourut le vendredi-saint 1520.
Il était né le vendredi-saint 1483.

Hochfelden près Achern, Vendredi-saint, 1880.

DOCUMENTI

I.

R[dus] patẽ frater Jocundus Architectus prestabilis sub ductu Leonis pntificis ·X·[mi] Octogenarius & amplius, Rome. 1. Julij. 1515° vita functus est. Nũc deo militãs. Bonus, & frugi. residet in etẽna glria.

II.

Questo libro sie di mastro ant° di bartolo || meo Coroliani dassangallo architettore del || papa e santro petro 1520.

Obgleich wir die zum vorliegenden Werke gehörigen Dokumente erst später in einem gemeinschaftlich mit Herrn Müntz verfassten Bande veröffentlichen werden, können wir uns nicht enthalten, die zwei obigen hier schon, und zwar zum ersten Male, bekannt zu machen. Das erste Dokument giebt den genauen Todestag Fra Giocondo's, das andere lehrt uns den wahren Namen des jüngeren Antonio da Sangallo kennen. Wir verdanken sie beide dem Wohlwollen des Herrn E. Piot, den man mit Recht als den besten Kunstkenner in Paris zu betrachten gewohnt ist.

Das erste Dokument steht in schöner Handschrift aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts geschrieben, auf dem Inneren des hinteren Deckels eines Exemplars der Fra Giocondo'schen Ausgabe des Vitruvs, gedruckt in Venedig, bei Joannis de Tridino alias Taccuino. A. D. MDXI. DIE. XXII. Maii. Das Prachtexemplar, in Gross-folio, mit sorgfältig gemalten Figuren, befindet sich in der Bibliothek des H. Piot. Wir selbst haben die Inschrift abgeschrieben, und es kann nicht der geringste Zweifel über deren Echtheit vorhanden sein.

Das zweite Dokument ist eigenhändig, in seiner uns so wohl bekannten Hand, von Antonio da Sangallo, unten auf dem Titelblatt, ebenfalls einer Fra Giocondo'schen Ausgabe des Vitruv (in-8°, Florenz, Fil. Giunti, 1513). geschrieben. Der Titel der Ausgabe ist:

Bien que nous renvoyions la publication des documents relatifs au présent ouvrage à un volume spécial que nous publierons conjointement avec M. Müntz, nous ne pouvons résister au désir de faire connaître ici pour la première fois les deux documents ci-dessus, qui donnent, l'une la date exacte de la mort de Fra Giocondo, l'autre le vrai nom d'Antonio da Sangallo le jeune. Nous les devons toutes deux à l'obligeance de M. E. Piot, dans lequel on se plaît, à juste titre, à reconnaître le premier connaisseur de Paris.

Le premier document se trouve tracé, en belle écritute du commencement du XVI[e] siècle, sur la garde intérieure d'un exemplaire de l'édition de Vitruve in-fol. de Fra Giocondo, imprimé à Venise par Joannis de Tridino alias Taccuino. A. D. MDXI. DIE. XXII. Maii. Superbe exemplaire, grand papier, figures coloriées avec soin, qui fait partie de la bibliothèque de M. Eug. Piot. Nous avons copié l'inscription nous-même. Il ne peut y avoir un instant de doute sur l'authenticité de ce document.

Le second document se trouve écrit de la main même d'Antonio da Sangallo, dont l'écriture nous est si familière, au bas du titre d'une édition du Vitruve de Fra Giocondo, format in-8°, imprimé à Florence en 1513 par Phil. Junte, de la même bibliothèque, dont le titre est:

VITRVVIVS ITERVM ET FRONTINVS A IOCVNDO REVISI REPVRGATIQVE QVANTVM EX COLLATIONE LICVIT.

Dieser kleine, von Antonio da Sangallo mit zahlreichen Randbemerkungen und Skizzen ausgestattete Band, giebt endlich den wahren Familiennamen des Schwestersohnes der Gebrüder Giuliano und Antonio (der ältere) da Sangallo aus dem Geschlechte der Giamberti. Bis jetzt glaubte man der Aussage Vasari's, wonach der Vater des jüngeren Antonio, Bartolomeo Picconi geheissen. Hier aber nennt Antonio selbst seinen Vater : Bartolomeo Coroliani.

Kürzlich hat H. Piot diese Notiz auch Gaetano Milanesi mitgetheilt, der die Richtigkeit der Angabe vollkommen annimmt, aber im vierten Bande seiner Ausgabe des Vasari, schreibt er Coriolani statt Coroliani. Diese Notiz Antonio's kann mit einer anderen, ebenfalls von ihm eigenhändigen, in Zusammenhang gebracht werden. Auch letztere befand sich unten auf der ersten Seite eines Gedichts von unbekanntem Autor, welches im Jahr 1748 in der berühmten florentiner Sammlung Gaddi die Nr. 15 des Umschlags 106 trug. Der Wortlaut der Inschrift war :

Questo libro si è di maestro Antonio di Bartolommeo Condiani da Sangallo architettore del papa 1520.

Wir entnehmen diese Angabe aus der interessanten Studie des H. Ravioli : « Notizie sui lavori di architettura militare, ecc., dei nove da Sangallo. Roma, 1863, p. 34. »

Es kann nicht bezweifelt werden, dass Rosso Antonio Martini, der obige Notiz an Monsignore Bottari mittheilte, wenig mit der Handschrift Antonio's vertraut war und folglich *Condiani* statt *Coroliani* gelesen hatte, was für einen Nichteingeweihten gerade bei der Buchstabengestaltung Antonio's sehr leicht ist. Da wir die Handschrift dieses Architekten seit vierzehn Jahren kennen und sehr oft zahlreiche Beispiele davon vor Augen haben, so sind wir der Leseweise *Coroliani* ganz sicher.

VITRVVIVS ITERVM ET FRONTINVS A IOCVNDO REVISI REPURGATIQVE QVANTVM EX COLLATIONE LICVIT.

Ce petit volume, contenant de nombreuses annotations avec croquis d'Antonio da Sangallo donne le vrai nom de famille du neveu maternel de Giuliano et d'Antonio (il vecchio) da Sangallo, dont le nom de famille était Giamberti. Jusqu'ici on croyait, sur la foi de Vasari, que le père d'Antonio s'appelait Bartolomeo Picconi. Ici Antonio nous apprend lui-même que le nom de son père était Bartolomeo Coroliani. Récemment M. Piot a communiqué cette notice également à M. G. Milanesi qui n'hésite pas à l'accepter entièrement. Seulement, dans le quatrième volume de son édition de Vasari, il écrit Coriolani, au lieu de Coroliani. On peut rapprocher cette notice d'Antonio d'une autre de sa main écrite au bas de la première page d'un poème d'auteur incertain qui se trouvait, en 1748, sous le n° 15, dans le fascicule 106 de la célèbre collection Gaddi à Florence. Cette inscription était :

Questo libro si è di maestro Antonio di Bartolommeo Condiani da Sangallo architettore del Papa 1520.

Nous empruntons cette notice à l'intéressant travail de M. Ravioli : « Notizie sui lavori di architettura militare, ecc., dei nove da Sangallo. Roma, 1863, p. 34. »

Il est évident que Rosso Antonio Martini, qui donnait cette notice à Monseigneur Bottari, peu familiarisé avec l'écriture d'Antonio, aura lu Condiani pour Coroliani, ce qui pouvait facilement arriver, eu égard aux caractères d'Antonio. Nous sommes par contre sûrs de la lecture *Coroliani;* nous connaissons l'écriture d'Antonio depuis quatorze ans et en avons presque constamment de nombreux exemples sous la main.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN UND DER ZEICHEN (1)

Not.

Notizen über die Entwürfe zu S. Peter in Rom, von Heinrich von Geymüller. Carlsruhe, 1868.

Jov.

Constantin Jovanovits. Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom. Wien, Braumüller, 1877.

Vas.

Vasari, Ausgabe Le Monnier.

Perg.

Die Zeichnung ist auf Pergament.

F.

Das Papier hat ein Wasserzeichen.

K. F.

Das Papier hat kein Wasserzeichen.

Le Tar.

Le Tarouilly's posthumes Werk « le Vatican », gegenwärtig in Publikation begriffen.

Antonio da Sangallo.

Bezeichnet hier immer den jüngeren Architekten dieses Namens, dessen Geschlechtsname Coroliani und nicht Picconi war.

I[e] *Periode Antonio's.*

Hier arbeitete Antonio unter Bramante.

II[e] *Periode Antonio's.*

Antonio ist beim Bau von Sanct Peter als Gehülfe Raphaels « *aiutante dell'architetto* » angestellt.

III[e] *Periode Antonio's.*

Antonio ist Oberarchitekt der Peterskirche und B. Peruzzi sein Gehülfe.

a) Mit der Hälfte des Gehalts von Antonio.
b) Mit dem gleichen Gehalt.

(1) Siehe andere Abkürzungen Seite 104.

EXPLICATION DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGNES (1)

Not.

Notices sur les projets pour Saint-Pierre de Rome, par Henri de Geymüller. Carlsruhe, 1868.

Jov.

Constantin Iovanovits. Recherches sur la construction de Saint-Pierre de Rome. Vienne, Braumüller, 1877.

Vas.

Vasari, édition Le Monnier.

Perg.

Le dessin est sur parchemin.

F.

Le papier a une filigrane.

K. F.

Le papier n'a pas de filigrane.

Le Tar.

L'ouvrage posthume de Le Tarouilly, intitulé « le Vatican » en cours de publication.

Antonio da Sangallo.

Désigne dans ce volume, sans exception, Antonio le jeune, neveu de Giuliano, dont le nom de famille était Coroliani et non pas Picconi.

I[e] *Période d'Antonio.*

Antonio travaille sous Bramante.

II[e] *Période d'Antonio.*

Antonio est adjoint à Raphaël dans les travaux de Saint-Pierre avec le titre de « *aiutante dell' architetto* ».

III[e] *Période d'Antonio.*

Antonio, architecte en chef de Saint-Pierre. B. Peruzzi, son architecte adjoint.

a) Avec la moitié du salaire d'Antonio.
b) Avec le même salaire.

(1) Voyez d'autres abréviations à la page 104.

IV^e *Periode Antonio's.*

Antonio allein führt den Bau von S. Peter weiter.

Zeichnungen.

Alle Blätter, bei denen der Ort ihrer Aufbewahrung, nicht genannt ist, befinden sich in den Uffizien zu Florenz.

R. Redtenbacher.

Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom. Zeitschrift für bildende Kunst, 1874, Juni und Juli.

Notiz über die hier angewandten Maasse
Pal.

bezeichnet den Palmo romano antico = 0,22342182 19^m
1 Palmo = 12 oncie oder diti = 60 minuti.
1 Oncia = 5 minuti.
In den meisten Fällen haben wir die Brüche von Palmen in Dezimalen ausgedrückt.

Br. oder Brac.

Braccio fiorentino = 0,583626^m.
Die Angabe des Werthes dieser Maasse in Meter verdanken wir der Gefälligkeit des berühmten Direktors der Sternwarte in Rom, Padre Secchi.

Ueber das hieraus entspringende Verhältniss zwischen dem *Palmo romano* und dem *Braccio fiorentino* muss Folgendes bemerkt werden. Es entspricht ganz genau, weder dem von Carlo Fontana (in seinem : Tempio vaticano e sua origine, 1694) angeführten, noch dem aus den Grundrissen Giuliano's sich ergebenden Verhältniss. Giuliano giebt die Spannung der 103 Palmen breiten Kuppelarkaden Bramante's zu 40 Braccia an. Mit den Angaben Secchi's verglichen war der Braccio dessen sich Giuliano bediente um etwa *ein Vierzigstel Palmo* zu klein.

Bei der Umwandlung der Maasse Giuliano's in Palmen haben wir daher immer zu starke Resultate erlangt, wie z. B. 104 Palmen statt 103.

Da die meisten Entwürfe, und der Neubau Bramante's selbst, nach Palmen ausgeführt sind, so mussten wir selbstverständlich schon des Vergleichs halber durchweg diesen Maassstab anwenden.

Es giebt Grundrisse in welchen auch Giuliano sich der Palmen bediente, und wiederum für Bramante verfertigte Studien mittelst des Braccio gemessen.

IV^e *Période d'Antonio.*

Antonio seul dirige les travaux de Saint-Pierre.

Dessins.

Tous les dessins pour lesquels le lieu de leur conservation n'est pas indiqué se trouvent aux Uffizi à Florence.

Redtenbacher.

Beiträge zur Baugeschichte von S. Peter in Rom. Zeitschrift für bildende Kunst, juin et juillet 1874.

Notice sur les mesures employées dans ce volume.
Pal.

désigne le palme romain antique = 0^m,22342182 19.
1 palmo = 12 oncie ou diti = 60 minuti.
1 oncia = 5 minuti.
Dans la plupart des cas nous avons exprimé les fractions de palme au moyen de décimales.

Brac. ou Br.

Braccio fiorentino = 0^m583626.
C'est à l'obligeance du célèbre Père Secchi, directeur de l'observatoire à Rome, que nous sommes redevable pour l'indication de la valeur en mètres de ces deux mesures.

Quant au rapport entre le *palmo romano* et le *braccio fiorentino,* résultant de ces évaluations, il faut remarquer ce qui suit. Il ne correspond exactement, ni au rapport indiqué par Carlo Fontana (dans son : Tempio vaticano e sua origine, 1694), ni au rapport résultant des plans de Giuliano da Sangallo. Giuliano inscrit pour l'ouverture des arcs de la coupole toujours 40 braccia pour 103 palmes. — Comparé aux mesures que donne le Père Secchi, le braccio dont se servait Giuliano aurait été *d'un quarantième de palme* trop petit.

En transformant les cotes de Giuliano en palmes, nous avons donc toujours obtenu des chiffres un peu plus forts, ainsi 104 pal. au lieu de 103.

Comme la plupart des projets et le nouvel édifice ont été exécutés avec l'échelle des palmes, il nous a fallu nécessairement, ne fût-ce que pour la facilité de la comparaison, adopter la même échelle.

Il existe des plans dans lesquels Giuliano aussi se sert du palme, de même qu'il existe des études faites pour Bramante cotées en *braccia.*

EINIGE CHRONOLOGISCHE ANHALTS-PUNKTE.

Juni 1452 — Oktober 1454

Zahlungen für den Neubau der Basilika durch Bernardo Rossellino, unter Nicolaus V.

1470-71

Paul II. baut an den Anfängen Nicolaus V. weiter. Giuliano da Sangallo ist einer der Meister.

1503

October 31. Wahl Julius II.

1505

April. Michel Angelo verlässt Rom um in Carrara den Marmor für das Grabdenkmal Julius II. zu besorgen. Der endgültige Entschluss zum Neubau der Peterskirche wurde kurz vorher gefasst.

November 10. Julius II. schreibt dem königlichen Präsidenten in Mailand, es solle die Erbschaft « del quondam Monserati de Guda » dem Neubau der Peterskirche zufallen.

1506

Januar 6. Julius II. bittet den König von England und neunzehn Engländer vom Adel, ihn beim Neubau zu unterstützen.

April 6. Zahlungsbefehl zu Gunsten des « Bramante familiari nostro », für die 5 Maestri architetti. Mss. Chig. II, 11-22, pag. 9 v., und Müntz. Gaz. d. B. A. (I. Art.)

April 18. Breve Julius II. an den König von England und an vierzig andere Personen, die an dem Tage durch den Papst erfolgte eigenhändige Grundsteinlegung anzeigend.

April 18. Flucht Michel-Angelo's aus Rom.

April 20. Leonardo de Rabiis verpflichtet sich, dass Maurermeister Guelfo da Caravaggio an der Tribuna (Nicolaus V.) arbeiten werde.

Mai 10. Giuliano da Sangallo soll nach Florenz gehen, um Michel-Angelo zurückzuführen. (Lettera del Roselli, 10 Mai. — Gotti.)

Juni 5. Fra Giocondo in Venedig im Consilio de' X.

November 10. Einzug Julius II. in Bologna.

Dezember 29. Zahlung an Bramante in Bologna für seine Hinreise, für den Aufenthalt daselbst und für die Rückkehr nach Rom. (Zahn.)

1507

Februar 20. Grundsteinlegung der Burg in Bologna. (Guglielmotti, I, 62.)

März Giuliano di Giovanni, Francesco del Toccio di Settignano arbeiten an den Capitellen der neuen Basilika.

April 16. Enrico Bruno, Erzbischoff von Tarent, legt den Grundstein der Kuppelpfeiler des Longino, der Elena und des Andrea.

QUELQUES POINTS DE REPÈRE CHRONOLOGIQUES.

Juin 1452 — Octobre 1454.

Paiements pour la tribune de la nouvelle basilique commencée par B. Rossellino, sous Nicolas V.

1470-71.

Paul II reprend les travaux laissés par Nicolas V. Giuliano da Sangallo est l'un des maîtres de l'œuvre.

1503.

Octobre 31. Élection de Jules II.

1505.

Avril. Michel-Ange quitte Rome pour préparer à Carrare les marbres nécessaires au tombeau de Jules II. La résolution définitive de reprendre les travaux de Saint-Pierre précéda peu ce départ.

Novembre 10. Jules II écrit au président royal à Milan, que l'héritage « del quondam Monserati de Guda » doit être affecté aux travaux de reconstruction de Saint-Pierre.

1506

Janvier 6. Jules II prie le roi d'Angleterre et dix-neuf nobles anglais de l'aider dans la nouvelle entreprise.

Avril 6. Ordre de paiement en faveur de « Bramante familiari nostro » pour les cinq maîtres architectes préposés au travail.

Avril 18. Bref de Jules II au roi d'Angleterre, et quarante brefs semblables annonçant que le pape avait posé le jour même la première pierre du nouvel édifice.

Avril 18. Michel-Ange s'enfuit de Rome.

Avril 20. Leonardo de Rabiis se porte garant que Guelfo de Caravaggio travaillera à la tribune (de Nicolas V).

Mai 10. Giuliano da Sangallo doit partir pour Florence afin d'en ramener Michel-Ange. (Lettre de Roselli, du 10 mai, Gotti.)

Juin 5. Fra Giocondo à Venise au Consilio de' X.

Novembre 10. Entrée de Jules II à Bologne.

Décembre 29. Paiement à Bramante et à ses compagnons pour sa venue à Bologne, pour le séjour qu'il y fit et pour son retour à Rome.

1507

Février 20. Pose de la première pierre de la forteresse à Bologne.

Mars. Giuliano di Giov. et Franc. del Toccio da Settignano, travaillent aux chapiteaux de la nouvelle basilique. (M.)

Avril 16. Enrico Bruno, archevêque de Tarente, pose la première pierre des trois autres piliers de la coupole (Sainte-Hélène, SS. André et Longin.)

August 24. Menico Antonio di Jacopo, aus Rom, verpflichtet sich Capitelle für die Säulen « pro columnis muris qui vadent in pillastris magnis tribune » zu liefern (für die dorische Altarumhausung?). Münz II, I[er] Art.

Ohne Datum. Menigo Antonio, Juliano del Tozzo, Franco, Paulo Mancino, Vincentio da Viterbo e Bianchino, verpflichten sich am Aeusseren der Tribuna die Capitelle und das Gebälk, — innen das Hauptgesims (Cornixone), nach der Zeichnung die Bramante machen wird, auszuführen. (Müntz.)

1508

Märƶ 1. Kontrakt mit Francesco di Domenico da Milano, Antonio di Jacomo del Ponteassieve, e Benedetto di Giovanni Albini, Romano, für die grossen Pilaster-Capitelle des Innern. (Mss. Chig. cit. 9 v.)

1510

Januar 16. An Antonio da Sangallo d. J., 200 Dukaten abschläglich für Verfertigung der Lehrbogen zur Wölbung der Kuppelbögen.

April 1. Die « Relazione des Domenico Trevisan » sagt, ein einziger frate habe 27,000 Dukaten für den Bau gesammelt, *der nicht so rasch vollendet sein wird.*

November 18. Antonio da Sangallo und Ant. Peregrini erhalten 500 Dukaten abschläglich für verfertigte Lehrbogen und für Verfertigung desjenigen « pro arcubus ciborii » (hintere Kuppelbögen?).

1511

Die Bauthätigkeit nimmt ab (Vasari VII, 222.)

Februar 11. An Joannes alias Rascia, architectus, 1200 Dukaten per « perficere arcus suæ portionis » (den ihm anvertrauten Kuppelbogen).

Februar 15. Antonio da Sangallo erhält abschläglich 500 Dukaten für « capsarum arcuum » (Reliefmodell der Cassetten), die er zu liefern und vollenden verspricht. (Mss. Chig. 13 v.)

Mai 30. Man erwartet die Rückkehr des Papstes, um den Architekten von S. Peter Geld zu geben. (Mittheilung des Herrn Bertelotti.)

Oktober 5. Abschluss der Santa Liga. Im Winter von 1511-1512 sollte der Krieg beginnen; der Papst hatte den Kirchenschatz erschöpft um sein Heer auszurüsten.

Deƶember 20. Antonio da Sangallo erhält 731 Dukaten als Rest für die Arbeiten an den Modellen der Cassetten und Lehrbogen. (Mss. Chig. 14.)

1512

April 11. Schlacht bei Ravenna. Am 14. kam die Kunde davon nach Rom.

Mai 3. Julius, völlig beruhigt, eröffnet das Later. Concil.

Mai 17. Proclamation der zweiten Liga (Papst, Kaiser, England, Venedig, gegen Frankreich).

Juni 10. Bologna ergiebt sich dem Herzog von Urbino.

Août 24. Menico Antonio di Jacopo, de Rome, s'engage à faire les chapiteaux « pro columnis muris quæ vadunt in pillastris magnis tribune » (pour l'enceinte dorique entourant l'autel?). Müntz, Gazette d. B. A., 2[e] article.

Sans date. Menigo Antonio, Juliano del Tozzo, Franco, Paolo Mancino, Vincentio da Viterbo et Bianchino s'engagent à faire à l'extérieur de la tribune les chapiteaux et l'entablement, — à l'intérieur, la corniche principale (ici cornixone pourrait bien être pris pour trabeazione, c'est-à-dire entablement). Müntz.

1508

Mars 1. Contrat pour les chapiteaux des grands pilastres de l'intérieur, avec Francesco di Domenico da Milano, et Antonio di Jacomo del Ponteassieve, et Benedetto di Giovanni Albini, Romano. (Mss. Chig. cit. 9 v.)

1510

Janvier 16. Antonio da Sangallo reçoit 200 ducats, à-compte des ceintres pour voûter les arcades de la coupole.

Avril 1. La « Relazione di Domenico Trevisan » rapporte qu'un seul « frate » a recueilli 27,000 ducats, pour la construction « *qui ne sera pas achevée de si tôt* ».

Novembre 18. Antonio da Sangallo et Ant. Peregrini reçoivent 500 ducats à-compte pour les ceintres livrés et pour la construction de celui destiné « pro arcubus ciborii » (l'arcade formant l'entrée du chœur?).

1511.

Ralentissement des travaux. (Vasari, VII, 222.)

Février 11. 1,200 ducats à Joannes, alias Rascia architectus « per perficere arcus suæ portionis » (pour l'achèvement de l'arc faisant partie de sa section.)

Février 15. Antonio da Sangallo reçoit 500 ducats à-compte des « capsarum arcuum » (moules en relief pour le coulage des caissons), qu'il promet de fournir et d'achever. (Mss. Chig. 13 v.)

Mai 30. On attend le retour du Pape pour donner de l'argent aux architectes de Saint-Pierre. (Communication de M. Bertelotti.)

Octobre 5. Conclusion de la Sainte Ligue. La guerre devait commencer dans l'hiver de 1511-1512. Le Pape avait épuisé le trésor de l'Église pour l'équipement de son armée.

Décembre 20. Antonio da Sangallo reçoit le solde pour les moules des caissons et pour les ceintres. (Mss. Chig. 14.)

1512.

Avril 11. Bataille de Ravenne; connue le 14 à Rome.

Mai 3. Jules II, rassuré, ouvre le concile du Latran.

Mai 17. Proclamation de la deuxième Ligue (Pape, Empereur, Angleterre, Venise, contre la France).

Juin 10. Bologne se rend au duc d'Urbin.

1513

Februar 20-21. Julius II. stirbt.
März 11. Leo X. gewählt, am 19. gekrönt; er war so verschuldet, dass ein guter Theil des Schatzes Julius II. darauf gieng seine Schulden zu decken.
März 23. Liga von Blois.
April 5. Liga von Mecheln. Heinrich VIII, Kaiser, Spanien, Papst). Im Mai Beginn des Krieges.
April 11. Der Festzug Leo X. nach dem Lateran kostet 100,000 Dukaten.
Juni 6. Schlacht von Novara; darauf glänzende Feste Leo X.
September. Giuliano da Sangallo leitet Arbeiten in der Nähe der « Torre Borgia ». Müntz, G. d. B. A. II^er Artikel.
November 1. Der Gehalt Fra Giocondo's als Architekt von S. Peter beginnt.
Dezember 17. Boten Ludwig XII. schwören dem Schisma ab.

1514

Januar 1. Der Gehalt Giuliano da Sangallo's als Architekt der Peterskirche beginnt.
Februar. Feste zum Empfang des Julian Medici kosten 150,000 Dukaten.
März 11. Bramante stirbt.
April 1. Der Gehalt Raphaels als Architekt der Peterskirche beginnt.

Juli 1. Raphael schreibt an S. Ciarla, er sei an Bramante's Stelle, und der Papst wolle jährlich 60,000 Dukaten für den Bau verwenden.
August 1. Breve ernennt Raphael zum Oberarchitekten.
Dezember 1. Ernennung verschiedener Angestellten durch ein « Motu proprio Leo X ».

1515

März 16. Morgen fängt ein dreitägiger Ablass (Perdono) in S. Giovanni Laterano an. Die Hälfte ist für den Bau von S. Peter bestimmt. (Diario del Sanuto, XX, p. 52. Mem. Ist. Venet. p. 395.)
März 18-20. Gelder für S. Peter der frati di S. Francesco; die Hälfte für S. Peter. Diario Michiel.
Juli 1. Fra Giocondo stirbt.

Juli 1. Giuliano da Sangallo zieht sich vom Bau zurück.
August 27. Breve an Raphael wegen der Steine und des Marmors für die Peterskirche verwendbar. (6 Kal. Sept.)
Oktober. Leo X. verreist nach Florenz. Nov. 30. Einzug in Florenz.

1516

Februar 19. Abreise Leo X. aus Florenz nach Rom.
Oktober 20. Giuliano da Sangallo stirbt in Florenz.
November 22. Auf Raphaels Verlangen wird ihm Antonio da Sangallo (d. J.) als Hülfsarchitekt (aiutante dell' architetto) mit *der Hälfte* seines Gehalts beigegeben. (Hierüber sagt Vasari, X, 5-6 : « *e così in compagnia di Raffaello da Urbino si continuò quella fabbrica assai freddamente.* »

1513.

Février 20-21. Jules II meurt.
Mars 11. Léon X élu, et couronné le 19; il était si endetté, qu'une bonne partie du trésor amassé par Jules II fut requise pour couvrir ses dettes.
Mars 23. Ligue de Blois.
Avril. 3. Ligue de Malines (Henri VIII, l'Empereur, l'Espagne, le Pape). Commencement de la guerre en mai.
Avril 11. Le cortège de Léon X se rendant au Latran coûte 100,000 ducats.
Juin 6. Bataille de Novare célébrée par de grandes fêtes.
Septembre. Giuliano da Sangallo dirige des travaux dans le voisinage de la tour Borgia. (Müntz, art. II.)
Novembre 1. Le traitement de Fra Giocondo, comme architecte de Saint-Pierre, commence ce jour.
Décembre 17. Les envoyés de Louis XII renonçent au schisme.

1514.

Janvier 1. Le traitement de Giuliano da Sangallo comme architecte de Saint-Pierre commence.
Février. Les fêtes pour la réception de Julien de Médicis coûtent 150,000 ducats.
Mars 11. Bramante meurt.
Avril 1. Le traitement de Raphaël comme architecte de Saint-Pierre commence.
Mai 13. Giuliano et son frère Antonio mentionnés comme étant au service du Pape. (Gaye, II, 139.)
Juillet 1. Raphaël écrivant à S. Ciarla dit qu'il occupe le poste de Bramante, et que le Pape veut consacrer annuellement 60,000 ducats aux travaux de Saint-Pierre.
Août 1. Bref nommant Raphaël architecte en chef.
Décembre 1. Léon X, par un « motu proprio », fait plusieurs nominations.

1515.

Mars 16. Le lendemain commence à Saint-Jean de Latran un pardon de trois jours. — La moitié de la recette est destinée aux travaux de Saint-Pierre. (Diario del Sanuto, XX, p. 52. Mem. Ist. Venet. p. 395.)
Mars 18-20. Michiel parle de l'argent des frati di S. Francesco, dont la moitié est destinée aux travaux de Saint-Pierre.
Juillet 1. Fra Giocondo meurt.
Juillet 1. Giuliano da Sangallo renonce à ses fonctions d'un des architectes de Saint-Pierre.
Août 27. Bref adressé à Raphaël au sujet de l'emploi des pierres et du marbre trouvés, en faveur de Saint-Pierre.
Octobre. Léon X part pour Florence; entrée dans cette ville le 30 novembre.

1516

Février 19. Léon X quitte Florence pour Rome.
Octobre 20. Giuliano da Sangallo meurt à Florence.
Novembre 22. Sur la demande de Raphaël, Antonio da Sangallo (l. j.) lui est adjoint comme « aiutante dell' architetto » avec *la moitié* du traitement de Raphaël. A ce sujet Vasari, X, 5, dit : « E così in compagnia di Raffaello da Urbino si continuò quella fabbrica assai freddamente. »

1517

März 16. Schluss des Concils im Lateran; Türkenzehnten werden ausgeschrieben.

Juni 26. Die Ernennung von neununddreissig Cardinälen bringt dem Papst 500,000 Dukaten ein, zum Krieg gegen Urbino bestimmt. Dieser kostete 800,000 Duk.

September. Soliman erobert Egypten und bedroht Italien.

1518

Januar 18. Leo X. vergiebt an Michel Angelo den Bau der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, für 40,000, in acht Jahren zu zahlenden, Dukaten.

März. Lorenzo Medici nimmt für 300,000 Dukaten Geschenke für seine Braut mit sich.

August 13. Der Gesandte des Herzogs von Ferrara schreibt: « Lui (Raffaello) tiene l'officio del Bramante, et oltre la pittura, ha l'architectura, et carico di ciò che designa el Papa a ciò pertinente. Campori, not. ined. di Raff. p. 11.

November 30. 3300 Dukaten für tannenes Bauholz für Sanct Peter. (Müntz.)

1519

Mai 4. Antonio Michiel meldet die Vollendung der Malerei im Hauptgang der Loggien, und schreibt von der « fabricha de San Pietro, che va lenta per il mancar il danaro. »

Dezember 4. M. Ant. Michiel berichtet über Funde, die beim Ausgraben von Fundamenten einiger Pilaster im Südkreuz für die neue Kapelle (Apsis oder Umgang?) gemacht wurden.

Dezember 17. Der Gesandte des Herzogs von Ferrara schreibt: Raffaello fa il Bramante e vorrebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno (letzterem in technischer Erfahrung gleich kommen). Campori. Notizie inedite di R. da Urbino 28.

1520

April 1. Von diesem Tag an empfängt Antonio da Sangallo wie Raphael den Gehalt von 25 Dukaten monatlich. (Müntz, Gaz. des Beaux-Arts, Dezember 1879, p. 523. *N. B.* Der Copist des Mss. Chigiano hatte irrthümlich per tutto Maggio statt Marzo gelesen.)

April 6-7. Raffaello morse a hore 3 di notte il venerdì santo venendo il sabato giorno della sua natività. (28 mars 1483, M. Ant. Michiel.)

1517

Mars 16. Fin du concile du Latran; on proclame la dîme contre les Turcs.

Juin 26. La nomination de trente-neuf cardinaux rapporte 500,000 ducats destinés à la guerre contre Urbin, qui coûta 800,000 ducats.

Septembre. Soliman conquiert l'Égypte et menace l'Italie.

1518.

Janvier 18. Léon X alloue à Michel-Ange la construction de la façade de San-Lorenzo à Florence pour 40,000 ducats, payables en huit ans.

Mars 1. Lorenzo Medici emporte pour 300,000 ducats de cadeaux destinés à sa fiancée.

Août 13. L'ambassadeur du duc de Ferrare écrit: « Lui (Raffaello) tiene l'officio del Bramante, et oltre la pictura, ha l'arhictectura, et carico di ciò che designa el Papa a ciò pertinente. » (Campori, not. ined. di Raff. pag. 11.)

Novembre 30. 3,300 ducats à..... pour des bois de construction en sapin, destinés à Saint-Pierre. (Müntz.)

1519

Mai. 4. M. Ant. Michiel mentionne l'achèvement des peintures dans la galerie principale des loges, et constate que la fabrique de Saint-Pierre marche lentement, par suite du manque d'argent.

Décembre 4. M. Ant. Michiel parle de la trouvaille d'objets précieux en creusant pour les fondations de quelques pilastres pour la nouvelle chapelle (apside ou pourtour?) dans le transept sud.)

Décembre 17. L'ambassadeur de Ferrare écrit: Raffaello fa il Bramante e vorrebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno (c'est-à-dire: Raphaël, comme le faisait jadis Bramante, dirige tous les travaux d'architecture du Pape et voudrait avoir jusqu'aux connaissances pratiques de Giuliano Leno). Campori, op. cit. p. 28.

1520.

Avril 1. A partir de ce jour Antonio da Sangallo reçoit, comme Raphaël, le salaire de 25 ducats par mois. — (Müntz. Gaz. des Beaux-Arts. Déc. 1879, p. 523.) — Le copiste du Mss. Chigi cité a lu: tutto Maggio, au lieu de tutto Marzo.)

Avril 6-7. Raffaello morse a hore 3 di notte il venerdì santo venendo il sabato giorno della sua natività. (M. Ant. Michiel, 28 mars 1483.)

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

VERZEICHNISS.

1° Der Nummern unter welchen die Figuren der Tafeln in chronologischer Ordnung beschrieben sind.

2° Aller Stellen wo von einer jeden Figur die Rede ist.

N.-B. *Die nicht Elzevir'schen Zahlen bezeichnen die Stellen wo die Figur blos durch ihre Nnmmer des Textes erwähnt wird.*

TABLE.

1° Des numéros sous lesquels les figures des planches ont été décrites par ordre chronologique.

2° Des passages où il est question de chaque figure.

N.-B. *Les chiffres non elzéviriens indiquent les pages où les figures n'ont été désignées que par leur numéro du texte.*

Tavola.	Figura.		N°	Pagina.	Altre pagine dove si parla della figura.
1	1-2		65 *a*	240	171, 210, 216, 240, 243, 259, 279, n. 1, 312.
2	1		36	187	142, 164, 187, 214, 256, 260.
	2		74	260	232, 257, 261.
	3		76	262	48, 337.
	4		72	259	169, 222, 257, 319.
	5, 6, 7		78	262	
	8		68	258	169, 232, 252, 256, 257, 258, n. 1.
	9		69	259	169, 232, 252, 256, 257, 258 & n. 1.
	10		77	262	
	11		75	260	169, 222, 256, 257, 258, 261.
	12		70	259	169, 232, 252, 257, 258, n. 1.
	13		71	259	169, 252, 257, 258, n. 1.
3	1		30	165	p. IV, n. 2. V. 168, 169, 177, 178, 233, 262.
4	1		30 *a*.	167	168, 177.
5	1		31 *b*	169	N.-B. Es giebt keine Nr. 31. — Il n'y a pas de n° 31.
6	1		23	160	140, 152, 153, 156, 157-158, 159, 162, 164, 165, 179, 184, 201, 238, 304-343.
	2		21	155	155, 156, 158, 161, 172, 252, 343, n. 2.
	3		17	153	140, 149, 154, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 201, 238, 304.

Tavola.	Figura.		N°	Pagina.	Altre pagine dove si parla della figura.
	4		19	154	143, 157, 162, 165, 196, 201, 210, 238.
	5	Vedi	23		159.
	6	Vedi	23	138	158, 201 (lies, lisez 6, fig. 1).
	7				
7	1		38	188	p. V. 100, 164, 165, 168, 189, 193, 196, 199, 214, 257.
			38 *a*	189	
8	1		39 *c*	189	p. V. 100, 147, 164, 199, 201.
			39 *a*	189	199.
			39 *b*	190	199.
			39 *c*	190	
			39 *d*	190	
9					130, 131, 136, 162, 164, 168-169, 178, 183, 184, 191, 196, 197, 201, 214, 224, 232, 252, 282, 340.
10			34	175	p. IV. V. n. 1. V. n. 2. 100, 130, 131, 134, 136, 232.
11					169, 178, 232.
12			34 *e*	179	136, 177, 180-184, 187, 199, 232.
13	1		[illegible]	184	179, 180, 187, 210, 242-243, 251, 253.
14	1		65	235	185, 206, 230, 238-240, 250, 252, 286, 297, 329.
15	1		34 *a*	177	179, 187, 199, 214.
			34 *b*	178	168, 199.
	2		34 *d*	179	168, lies, lisez 34 *d* statt, au lieu de 34 *c*, 179, 181, 189.
	3		34 *f*	182	177.

Tavola.	Figura.		N°	Pagina.	Altre pagine dove si parla della figura.
	4		30 *a bis*	169	169, 178.
	5		23 *a*	161	150, 160, 161, 164, 178, 184.
	6		45	201	152, 187.
	7		46	201	150, 152, 187, 189, 190 (lisez 46 au lieu de 49), 199.
	8		50	207	206, 208, 210, 229, 234, 251.
	9		90	282	319.
	10		91	282	319.
16	1		66	253	67, 206, 214, 234, 240, 252-253, 257, 329, 331.
17	1		44	196	166, 191, 199.
	2		43	197	100, 152, 166 (lies, lisez 44, statt, au lieu de 43), 198, 199.
18	1		40	191	75, 77, 192, 196.
	2		53	209	79, 80, 138, 140, 141, 164, 180, 203, 215, 233, 246, 272.
	3		53 v.	210	246.
	4		14	150	272.
			83	272	141, 272.
	5		29	164	140, 141, 203, 209, 215, 272.
	6		5	140	141, 142, 164, 203, 209, 210, 214, 272.
19	1		42	192	75, 77, 79, 80, 191, 210, 234, 257, 271, 308.
20	1		52	209	159, 216 (lies, lisez 20, fig. 1, statt, au lieu de 20, fig. 4), 228, 234.
	2		59	217	154, 159, 164, 196, 228, 250, 260, 270.
	3		57	215	213, 214, 216, 228, 240, 246, 272.
	4		62	218	152, 154, 159, 173, 216, 219, 224, 228-229, 238, 270, 321, 334.
	5		58	216	154, 159, 173, 196, (216, lies, lisez 20, fig. 1), 206, 215, 217-219, 224, 228-229, 232, 238, 270, 310, 321, 334.
	6		55	211	158, 159, 162, 196, 208, 213-217, 228, 231, 232, 238, 251, 270, 282, 310, 322.
	7		54 *a*	211	210, 222.
	8		153	335	212, 269, 296, 327, 335.
21	1		47	202	p. V. n. 1. 141, 164, 207, 208, 210, 211, 224, 228, 229-233, 233, 234, 239, 250, 258, 260, 271, 282, 338.

Tavola.	Figura.		N°	Pagina.	Altre pagine dove si parla della figura.
22	1		25	163	
	2	Vedi	78	143	
	3		62 *a*	219	
	4		55 *a*	213	206, 208, 212, 229, 251.
	5		55 *b*	214	206, 208, 213, 216, 229, 233, 251.
	6		32 *a*	172	(lies, lisez : Pl. 22, fig. 6)
23	1		150	333	136, 226, 238, 268, 286, 287, 326, 333, 334, 337, 338.
	2		151	334	246, 249, 286, 320, 324, 335.
	3		152	335	65, n. 3, 249, 320, 324, 335.
24	1		134	324	226, 236, 237, n. 1, 239, 255, 291, 323, 326, 327, 335.
25	1		3	138	140-142, 164, 203, 209, 214, 272.
	2		1	137	77, 78, 79, 137, 138-142, 164, 203, 209, 214, 272, 345.
	3		4	139	140-142, 164, 203, 209, 214, 239, 246, 250, 272.
26	1		95	285	198, 225, n. 1, 226, 282, 284, 287, 289, 291, 296, 300, 302, 304, 319, 320, 321, 322, 333, 335, 336.
	2		89	279	204, 212, 229, 286, 287, 319, 320, 340.
27	1		98	291	206, 286.
28	1		92	283	234, 322.
	2		97	288	225, 228, 284, 285, 296, 316, 317, 320, 327, 337.
	3		96	287	198, 225, 235, 270, 285, 296, 319, 320, 333, 335.
	4		155	336	288, 285, n. 1.
29	1		96 *bis*	287	235, 237, 287, 320.
	2		96 *ter*	288	320.
30			104	305	180, 206, 208, 229, 234, n. 1, 270, 302, 304, 307-308, 309, 310, 311, 312, 318-320, 330, 338, 339.
			109	307	228, 234, n. 1, 270, 308, 319.
			109 *a*	307	234, n. 1.
			111	308	234, n. 1, 308.
31	1		118	311	84, 174, 234, n. 1, 253, 296, 302, 308, 332.
			119 *a*	311	234, n. 1, 240, 241, 242, 246, 251-252, 296, 308, 309, 312, 319, 333, 341.
	2		119 *b*	312	
			119 *c*	312	312.
			119 *d*	312	249.

Tavola.	Figura.		N°	Pagine	Altre pagine dove si parla della figura.
31	2		119 *e*	312	
		la stessa figura	119 *f* / 113 *bis*	309	234, n. 1, 295, 312.
32	1		106	306	210, 234, n. 1, 252, 285, 310.
	2		105	306	234, n. 1.
33	1		143	331	173-174, 185, 209, 213, 235, 237, 249, 251, 253-254, 297, 300, 311-312, 332, 333, 341.
	2		144	331	206, 250, 253-254, 270, 301, 332, 333.
34	1		146	332	p. 23 (Studie, étude D), 206, 213, 332.
	2		148	333	173-174, 236, 270, 251, 301, 331, 332.
	3		145	332	312.
	4	Vedi	143	331	
35	1		161	341	282, 292, 302, 319.
	2		107	306	234, n. 1.
	3		103	305	234, n. 1.
	4		102 *a*	304	180, 206, 228, 229, 234, n. 1, 305, 318-320.
			102 *b*		319.
36	1	Vedi	108	306	234, n. 1.
	2		114	309	234, n. 1, 295, 330.
37	1		80	267	268, 270.
38	1		110	308	206, 213, 228, 234, n. 1, 251, 320-329, 332.
			141	329	330, 332, 339.
	2		149	333	270, 286, 329, 332.
39	1		101 & 101 *bis*	293	304, 306.
	2		156	336	257.
	3		121	313	296, 334, n. 1.
	4		122	313	234, n. 1.
	5		108	306	311.
	6		113	308	141, 129, 234, n. 1, 270, 295, 309, 311, 312, 319.
40	1 & 3		81	269	335.
	2		81 *a*	270	269.
41	1		126	314	313, 314, 315.
	2		79	263	263, 268.
42	1		124	313	277, 278, 314, 315, 322.
	2		128	315	313, 314.
	3		37	187	201, 214, 246.
	4		133	315	314.
	5		157	337	170, 270.
43	1-6		154	336	p. 6, 196, n. 1, 203, 243.
44	1		87	277	243, 313, 314.
45		Pianta BBBB	48	205	136, 177, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 214, 224-225, 229, 230, 231, 232-234, 241, 254, 269, 282, 290, 307, 311, 317, 319, 324, 326-327, 337.
45		Pianta BBBB	158	337	317, 327, 329.
46	1		159	340	.
47	1		160	341	238-239.
48	1		6	141	142, 240, 246, 272.
	2		120	312	84, 234, n. 1, 296, 312.
	3, 4, 5		6 *a*	141	
	6		135	325	78.
49	1		125	314	313.
	2		139	328	236, 239, 251, 255, 296, 323, 325, 327, 335.
	3		93	283	246, n. 2, 298, 322.
	4		94	283	246, n. 2, 298, 322.
	5		140	328	
50	1		129	315	313, 314.
	2		127	314	246, 313.
	3		130	315	313, 314.
	4		131	315	313, 314.
	5		123	313	314.
	6		132	315	313, 314.
51	1		142	330	206, 213, 228-229, 232, 251, 321, 331, 339.
52	1		136	326	230, 236, 238, 251-252, 269, 297-299, 301-303, 311, 320, 321, 323-324, 327, 331, 333, 338.
	2		137	326	226, 237, n. 1, 239, 251, 255, 296, 301, 323-325, 328-329, 331, 338.
	3		138	327	237, n. 1, 239, 251, 255, 301, 323-325, 328, 331, 335, 338.
53	1		9	147	199.
	2		32	172	150, 155, 168.
	3		13	150	155, 156, 201.
	4		34 *c*	178	155, 162, 164-179.
	5		8	143	147, 172, 199.
	6		54	210	
54	1		84	273	18, n. 2, 23.
	2		85	273	23.
	3		86	274	
	4		88	278	
	5	Vedi	23	159	
	6	Vedi	23	159	
	7	Vedi	30	166	
	8	Vedi	30	166	
	9	Vedi	30	166	
	10		99	292	
	11		—	—	Scrittura di Francesco da Sangallo.
	12		—	—	Scrittura di Ant. da Sangallo il giovane (Coroliani).
55	1		82	271	66, n. 3, 67.
	2		100	292	74 & n. 2, 166.

VERZEICHNISS DER FIGUREN DIESES TEXTBANDES

Fig. 1, Seite 4.

Grundriss von S. Lorenzo in Mailand.

Fig. 2, Tafel neben Seite 1. (Siehe S. 196. n. 1.)

Leonardo da Vinci. — Studie für die Sakristeien des Doms zu Pavia.

Fig. 3, Seite 12.

Gundriss des Pantheon in Rom.

Fig. 4, Seite 13.

Grundriss des Friedenstempels in Rom. (Basilika des Constantin oder Maxentius, Forum.)

Fig. 5, Seite 8.

Joch aus dem Innern von S. Andrea in Mantua.

Fig. 6, Seite 9.

Joch aus dem Innern von S. Peter (mit den beabsichtigten Piedestalen).

Fig. 7, Tafel neben Seite 14.

Bildniss Bramante's, von Vasari, nach einer Studie Raphaels.

Fig. 8, Seite 19.

Wappen der Familie Bramante's.

Fig. 9, Seite 29.

Jahreszahl (auf der Fig. 10, dargestellten Fassade befindlich).

Fig. 10, Seite 29.

Fassade der Hauptkirche in Abbiate Grasso.

Fig. 11.

Diese Figur befindet sich im Separatbande über Bramante.

Fig. 12, Seite 63 (Siehe auch S. 45 u. 46, n. 1).

Fragment der Canonica di S. Ambrogio in Mailand.

Fig. 13, Seite 63 (45).

Eines der Sinnbilder (Motto's) der Familie Sforza.

Fig. 14, 15, 16, Seite 63.

Theile der bedeckten Brücke Bramente's im Castell zu Mailand. (Aufriss im Separatband über Bramante.)

TABLE DES FIGURES DU VOLUME DE TEXTE

Fig. 1, page 4.

Plan de San Lorenzo, à Milan.

Fig. 2, planche placée page 1. (Voyez aussi p. 196, n. 1.)

Leonard de Vinci. — Étude pour les sacristies du dôme de Pavie.

Fig. 3, page 12.

Plan du Panthéon, à Rome.

Fig. 4, page 13.

Plan du temple de la Paix, à Rome. (Basilique de Constantin ou de Maxence, Forum.)

Fig. 5, page 8.

Travée intérieure de Saint-André, à Mantoue.

Fig. 6, page 9.

Travée intérieure de Saint-Pierre (avec les piédestaux projetés).

Fig, 7. planche placée page 14.

Portrait de Bramante, par Vasari, d'après une étude de Raphaël.

Fig. 8, page 19.

Écusson de la famille de Bramante.

Fig. 9, page 29.

Date sur la façade représentée fig. 10.

Fig. 10, page 29.

Façade de l'église principale d'Abbiate Grasso.

Fig. 11.

Cette figure se trouve dans le volume séparé sur Bramante.

Fig. 12, page 63. (Voyez aussi pages 45-46, n. 1).

Fragment de la Canonica di S. Ambrogio, à Milan.

Fig. 13, page 63 (45).

Un des emblèmes (devises) de la famille Sforza.

Fig. 14, 15, 16, page 36.

Parties du pont couvert de Bramante dans le château de Milan. (Voyez l'élévation dans le volume séparé sur Bramante.)

Fig. 17, Tafel neben Seite 152.

Nr. 16. Grundriss auf der K. K. Hofbibliothek, Wien.

Fig. 18, Tafel neben Seite 183.

Verschiedene kleine Skizzen Bramante's.

Fig. 19, Tafel neben Seite 202.

Nr. 47 *a*. Fragment des Blattes 21 (nach dem Originale).

Fig. 20, Tafel neben Seite 296.

Facsimile vom Ende des « Memoriale. »

Fig. 17, planche placée page 152.

Plan du nº 16. (Biblioth. Imp. et Roy. de Vienne.)

Fig. 18, planche placée page 183.

Divers petits croquis de Bramante.

Fig. 19, planche placée page 202.

Nº 47 *a*. Fragment de la planche 21 (d'après l'original).

Fig. 20, planche placée page 296.

Fac-simile de la fin du « Memoriale. »

VERZEICHNISS DER PERSONNAMEN

TABLE DES NOMS DE PERSONNES

A

Adda (Marchese Girolamo d') 46, n. 5, 52, 70.
Agincourt, 263.
Agostino Veneziano, 260.
Alberti, L. B., 7, 8, 25, 26, 27, 28, 31, 71, 135 & n. 3.
— — ritratto fatto da Bramante, 25.
Alberto da Piacenza, 85.
Alessandro VI, Papa, 129.
Alessi (Galeazzo), 246.
Alisandro (Ser), 97 (Todi).
Amadeo, vedi Omodeo.
Amati, 36.
Ambrogio d'Antonio da Milano, 99 (Spoleto). } forse la stessa persona.
Ambroscio da Milano, 97 (Todi). } forse la stessa persona.
Ammanati (Bartol), 229, 231.
Angelini (Monsignore), 273.
Antaldo Antaldi, (Marchese), 273.
Antonio da Monte Cavallo, 69, 70.
Antonio di Jacopo de Verolo di Caravaggio, 86.
Arnolfo, 4, n. 1, 6.
Averulino, vedi Filarete.

B

Ballarate, 60.
Barberini (Biblioteca), VII, 287, 328.
— (Principe), 287, n. 1.
Batissier, 15, n. 1.
Bellini, 169, n. 2.
Bernardo di Lorenzo, 130.
Bernini, 194, 239, 344.
Bianconi, 47, n. 2.
Bonanni, 74, 194, n. 2, 242, 260, n. 1.
Bonora (Padre), Tom. 263, n. 1.
Borgia (Cesare), 63, 64.
Bossi, 48, n. 2.
Bourbon (Connétable de), 329.
Bottari e Ticozzi, 317, n. 1.
Bramante da Milano o l'Antico, persona immaginaria, 16, 33, 38, 44.
— Sacca, 59.
Bramantino Suardi, 16, 39, 45, 58.
Brambilla, 260, n. 3.
Braun, 314, note 2.
Brunellesco, 4, 6, 7, 8, 59, n. 5, 64, 85, 86, n. 1, 243.
Buffalino, 78.
Buonarruoti (Michelagnolo), 135, n. 3, 136, n. 2, 142, 145, 146, 175, 176, 185, 192, 193, n. 1, 195, 228-231, 237, n. 1, 241, 251, 282, 324.
— Giunge a Roma, 146, 147.
— Partenza per Carrara, 145.
— Fuga da Roma, 145, 345.
— Cartone di Pisa, 146.
— Pianta, 339.
— Disegno di facciata a Lille, 312.
— Modello per la Cupola, 241-244, 341, 347.
— Il contorno esterno della Cupola è bensi di Michelagnolo, } 244, n. 1.
— Der äussere Umriss der Kuppel ist wohl von Michel Angelo, } 244, n. 1.
— Le contour extérieur de la coupole est bien de Michel-Ange, } 244, n. 1.
— Contorno interno, 244.
— Cupole delle tribune, } 343.
— Halbkuppeln, } 343.
— Coupoles des absides, } 343.
— Parti eseguite, 339.
— Parti progettate, 339.
— Morte, 349.
Burckhardt (Prof. Jacob), 3, n. 1, 68, 78; 264, 292, n. 2, 325.

C

Caffi (Michele), 34, Tavola, 49, 51, n. 2, 52, n. 2.
Calvi, 16, n. 1, 30, 35-37, 43, n. 1 & 6, 44, n. 1, 2, 169, n. 2.
Campello (conte Bernardo), p. V, 238, 285, n. 1.
Canina, 175, n. 1, 281-282.
Canigiani, 322, n. 1.
Cantù, 51, n. 3 & 4, 52, n. 1.
Caporali, 22, 91, n. 3.
Caprarola, vedi Nicola.
Caradosso, 19, 35, 49, 222, 223, 258, n. 2, 259, 260.
— (Ritratto di), 35.
Caraffa, 65, 73.
Carnovale (Fra), 24.
Cart (William), 348, n. 1.
Casati (Dott. Carlo), Tavola delle op. di Bramante & 33, 34, 43.
Castiglione (Baldassarre), 317.
Cavalcaselle, 24.
Caylus, 314.
Cesariano (Cesare), 16, 18, 20, 22, 24, 39, 50, 91.
Charavay, 273.
Chigi (Cappella), 86.

— (Stalle), 86.
Ciampi, 146.
Ciampini, 83, n. 2.
Ciarla (Simone), 295, n. 1.
Cicogna (Cav.), 89, 275.
Cockerell, 175, n. 1, 225, 282.
Condivi, 75, 81, 128, 145, 146, 151, 155, 165, 175, 345.
Comolli, 314, n. 1.
Coroliani (e non Corioliani), Antonio, detto Antonio da Sangallo il giovane.
— Vero nome, 293, 352.
— 72, 75, 76, 136, 166, 173-174, 195, 224, 226, 228-231, 234, n. 1, 235-236 & n. 1, 237-238, 246, 250, 263, 264, 266, 267, 269, 278, n. 3, 326, 331-333, 336, 338.
— Lavora sotto Bramante, 160, 170, 173-174 (1505), 303, 329 (?).
— S. M. di Loreto in Piazza Trajana, 112, 169, 170, 174, 337.
— Divisione de' disegni d'Antonio, 126.
— Periodi d'Antonio, 353.
— Modo di disegnare, 272.
— Memoriale, 126, 236, 250, 253, 267, 268, 270, 277, 282, 284, 290-292, 293-303, 304, 306, 308, 311, 316, 320, 322, 323, 329, 333, 334, 335, 347.
— Data del Memoriale, 302, 303.
— Inalza il pavimento del Tempio, } 126, 127 & n. 1, 132,
— Erhöhung des Fussbodens, } n. 1, 174, 324.
— Exhaussement du sol du temple, }
— Modello, 127, 228, 231, 236, 262, 329, n. 1.
— Relazione con Giuliano da Sangallo, 302.
— Aiutante dell' architetto, 295, 300.
Costaguti, 194, n. 4, 338, 340.
Courajod, 39, 59, n. 4.
Crozat, 313.

D

Dartein (Fernand de), 3, n. 1.
Destailleur (Henri, arch.), 243, n. 1, 326.
Du Cerceau, 187.
Du Perrac, Étienne, arch., 193, n. 1, 244, n. 1, 339.
Durand-Claye, 240.
Dolcebuono, 37, 38, 43.
Dosio, 76.
Dujardin, Paul, 348.
Dürer, Alberto, 236, n. 1.

E

Erard, 202, 204.

F

Fancelli (Luca), 37.
Fea, 275, 276.
Ferrabosco (Martino), 194, 135, n. 2, 338, 341.
Ferrario (Ambrogio), 54.
Ferrario (Luigi), 60.
Ferri (Antonio, da Rieti), 65, 69, 99.
Filarete, 32.
Fillon (Benjamin), 328.
Firenze, vedi, Pippo d'Antonio da Firenze.
Fontana (Carlo), 170, 194, 195, 237, n. 1.
Foppa. Vedi Caradosso.
Fra Giocondo. Vedi Giocondo (Fra).
Francesco de Vito (Lombardia, lavora a Todi), 97.
Francesco di Giorgio, 37.
Francesconi, p. 273.
Franciesco (Todi), 97.
Frediani, 146, n. 1.
Friedländer, 260, n. 1.
Fries (Conte), 313.
Frizzoni (Dott. Gustavo), 83, n. 2, 142, n. 2.
Fumagalli, 54.

G

Gamberelli. Vedi Rossellino.
Garnier (Charles), 244, n. 1.
Gaye, 91, n. 3, 146.
Geymüller (Heinrich von), Notizen, V & n. 2.
Giacomo della Porta, vedi Porta.
Giamberti, detto Giuliano da Sangallo, 68, 80, 82, 85, 91, 92, 95, 139, 141, 145, 151, 159, 166-167, 174, 187, 191, 196-199, 209, 210, 215, 225-228, 235, 236, n. 1, 237, n., 266, 284, 298.
— Nascita, 275, n. 2.
— Lavora alla Tribuna di Niccolò V. Sotto Paolo II, 131, 132, 134.
— Lavora sotto Giulio, II, 73, 74.
— Nominato architetto di S. Pietro, 275, 276, 284, 346.
— Scrittura, 287, 292.
— Modo di disegnare, 287, 292.
— Codice della Bibl. Barberini, 287.
— Relazioni con Bramante, 131.
— Relazioni con Raffaello, 302.
— Demissione, 300.
— Piante per S. Pietro, 280, 282, 284, 286, 288, 291, 295, 296, 298, 303, 316, 318, 319, 335, 347.
— Data delle piante, 284.
— Facciate, 286, 291.
— Scala e misure di Giuliano, 228, 285, 289.
Giammaria (Todi), 97.
Gindriez, 47.
Giocondo (Fra), 129, 225, 226, 262, 263, 265-268.
— Presente in Roma, 263, 265, 279.
— Nominato architetto di S. Pietro, 263, 266, 275, 346.
— Modello, 279, n. 1.
— Lavori eseguiti, 268, 303, 323 (Fondamenti), 326, 338.
— Relazioni con Raffaello, 302, 319.
— Morte (precisa data), 268, 275-76, 300.
Giuliano da Majano. Vedi Majano.
Giulio II, Papa, 61, 72, 130, 345, 346.
— — Giuliano della Rovere, Cardinale, 61, 73.
— — Sepoltura, 81, 143, 145-147, 153, 155.
Giulio III. Vedi Villa di Papa Giulio.
Giulio Romano. Vedi Pippi.
Gotico (stile), 343, 44.
Gotti, 79, n. 1, 147, 241, 244, n. 1, 340, 341.

Govi (Prof.), 37, n. 6, 336.
Gregorovius, 68, 88.
Grimaldi (Jacopo, archivista della fabbrica), 83, 136.
Grimm (Hermann), 91, n. 3, 147, 274.
Guastante (Maestro). Vedi Tavola delle opere di Bramante, 94.

H

Heemskerk (Martin), 324, 326, 327.
Harford, 282 & Errata.
Hübsch (Heinrich), 3, n. 1, 4, n. 1.

I

Isabelle, 92.

J

Jovanovits, 124 n., 135 n. 2, 139, 144, 154, 166, 172, 176 n. 2, 198, 199 n. 1, 203 n. 1, 227, 231 n. 2, 275, 280, 282, 283, 293, 302, 329 n. 1, 348.
Jules II, vedi Giulio II.
Julius II, vedi Giulio II.

K

Kugler, 3, n. 1.
Kühlen (Major), 274.

L

Labacco (Antonio), 127.
Lance, 3, n. 1.
Laspeyres (Paul), 96, n. 1.
Laurana (Luciano de), 25, 31, 99.
Leno (Giuliano), 23, 265, 283.
Leonardo, vedi Vinci.
Leone X, Papa, 79, 154, 259, 260, 319, 331, 332.
Le Sueur, 245.
Le Tarouilly, 166, 193, 195, 202, 203, 262, 307, 310, 311, 331, 340.
— (Vedi Simil).
Lohde, 3, n. 1.
Lomazzo, 23, 24, 58.
Lonati, 60.
Louis XII. Vedi Luigi, XII.
Lucchino da Milano, 39.
Luigi XII, re di Francia, 61.
Luthmer, 99.

M

Maderna (Carlo), 238, 298.
Maiano (Giuliano da), 80.
Manetti (Giannozzo), 130, n. 1, 134-135, 191.
Mantegna, 25, 31.
Marchese (Padre Vincenzo), 263, n. 1.
Marcillat (Guillaume de), 77, 86.
Maser (Villa, nel Veneto), 308.
Meleghino, 328.
Mella, 59, 60.
Melozzo da Forlì, 24.
Melzi (archivio del conte Alessandro), 273.
Mertens (Franz), 3, n. 1.
Michel Angelo. Vedi Buonarruoti.
Micheli (San Micheli), 243, n. 2.
Michelozzo Michelozzi, 6, 7, 32.
Michiel (Marc Antonio), 89, 275.
Michiels (Alfred), 327, n. 1.
Mignanti, 81, 83, 130, n. 3, 345.
Milanesi, 91, n. 3, 145, n. 1 & 2, 146, n. 3, 197, 274.
Mongeri, 37, 45, n. 3, 52, n. 2, 55, n. 2, 59, n. 4, 60.
Montorfano (Donato), 48, 72.
Müntz (Eugenio), 65, n. 1, 74, 82, 83, n. 2 & 3, 85, n. 1, 129, 130, n. 1, 131-133, 135, n. 2, 136, 265, 283, n. 2, 328, 330, 345, 347.
Muratori, 130, n. 1.

N

Nicola da Caprarola, 97, 98.
Niccolò V (Papa), 75, 81, 130-131, 133-135, 145, 177, 194, 195, 328, 334, 345.

O

Omodeo (o Amadeo), 36-38. 40, 41, 43.
Orto (Vincenzo dell'), 60.

P

Paccioli (fra Luca), 45, 48.
Pagave (De), 16, 22, 27, 30, 32-34, 48, n. 5, 49, n. 2, 54, 60, 62.
Palladio, 64, 66, n. 3, 277, n. 1, 335 & n. 1.
— (Motivo di), 59, 76, 77, 79, 84-85, 141, 169, n. 2, 320.
Paolo II, Papa, 130-135, 145, 151, 177, 334, 345.
Paolo III, Papa, 327, 328, n. 2, 338.
Paolo. Vedi Veronese.
Paperio (Luca), Vedi Fancelli.
Paravicini, 58.
Paride de' Grassi, 94.
Pay (De), 71, n. 1.
Perego, Casa, 26, 34.
Perrac. Vedi Du Perrac.
Perugino (Pietro), 91, n. 3.
Peruzzi (Baldassarre), 44, 68, 75, 86, 88, n. 2, 98, 176, 191, 194, 203, n., 205, 210, 211, 213, 218, 219, 228, 229, 231, 234, 235, 237, n. 1, 238, 269, 290, 291, 307, 310.
— Disegnatore di Bramante, 100, 140, 153-154, 156, 157-159, 321, 347.
— Disegni per S. Petronio a Bologna, 170.
— Disegni nel Taccuino della biblioteca di Siena, 140, 156, 163, 208.
— Disegni attribuiti falsamente, 272.
— Non è il successore di Raffaello, 100, 294.
— Coadiutore dell' architetto, 100, 298.

— Lavori attribuiti al Peruzzi. *a*) Nella Cappella del Re di Francia (Crociera meridionale), 297.
— *b*) Cimasa del cornicione, 236, n. 1.
— Carpi, 100, 190.
— Scrittura, 158, 159, 217.
— Morte, 291.
Petrucci. Vedi Peruzzi.
Picconi (Antonio). Vedi Coroliani.
Pini (Cav. Carlo), IV, n. 1, VI, 86, 125, n. 1, 153, 166, 188, 190, 196, 202, 273, n. 1, 274, 292, 293.
Pini (Francesco da Piacenza), incirca 1650, autore del quadro a S. M. di Canepanuova, citato p. 49. (H. Strack, Zeitschrift für Bauwesen. Berlin, 1877, 1878, 1879 (p. 230.)
Pierino del Vaga. Vedi Vaga.
Piot, 258, n. 1 et 2, 28, 276, 351-352.
Pietro della Francesca, 24.
Pinturicchio, 85.
Pippi (Giulio Romano), 283, 322.
Pippo d'Antonio da Firenze, 99. (Spoleto.)
Pirro Ligorio, 79, 260, n. 3.
Pistolesi, 83, n. 2.
Poletti, 99, 205, 233, n. 1.
Pontani, 90, 314, n. 1, 342, n. 1.
Porta (Giacomo della), 244, n. 1, 340.
Porta (Paolo della), 60.
Promis, 37, 50, 275, n. 1.
Pungileoni, 16, 35, 36, 49, 273.

Q

Quast (von), 3, n. 1.
Quatremère de Quincy, 72, 175, n. 1, 225.

R

Raffaello da Urbino, 44, 48, 77, 78, 85-86, 88-90, 93, n. 3, 94-96, 98, 126, 225, 229, 234, 238, 242, 250, 251, 258, 267, 275, 277, 282, 307, 316, 317, 319, 321, 322, 323-326, 335, 338.
— Nominato architteto di S. Pietro, 275, 316, 317.
— Modelli, 316, 317, 318.
— Pianta pubblicata dal Serlio, 277, 279, 347.
— Pianta definitiva, 317, 318, 323.
— Piloni, 319.
— Nicchie di 40 palmi scavate? 338.
— Navata principale, 284, 289, 298, 304, 305, 307, 308, 316.
— Navata laterale, 312.
— Facciata, 341, 347.
— Cupola di maggior peso, 292, 299, 303, 322, 323.
— Disegni d'Architettura, 277, n. 1, 313, 314.
— Modo di disegnare, 272, 277.
— Scuola d'Atene, 250.
— Farnesina, Architetto della, 100, 297.
— Cappella Chigi, 86, 278 & n. 3.
— Morte, 347, 349, 350.
Rainaldi (Cav. Francesco), 194, n. 2.
Ravioli, 78.
Redtenbacher, V, n. 2, 88, n. 2, 124, n. 1, 148, n. 1, 150, 153, 156, n. 1, 159, n. 1, 165 169, n. 1, 176, & n. 2, 177, 191, n. 1 & 2, 194, n. 3, 278, n. 3, 292, n. 1, 293, 349.
René d'Anjou (Medaglia del), 33.
Reumont (Von), 70, 293.
Riccio (Andrea), 266.
Ricci (Marchese), 90, 92, n. 1, 93, n. 2, 94, 95.
Richter (Jean-Paul), 277, n. 1, 336, n. 2.
Robertet (Florimond), 265.
Rocchi (Cristoforo), 36, 38.
Rodari (Tommaso), 38 39, 40-42, 59, 172.
Romano (Giulio). Vedi Pippi.
Rossellino (Bernardo), 7, 75, 99, 129, 130, 133, 135 & n. 2, 138, 139, 337. Vedi Tribuna del Rossellino.
Rossi (Adamo), 96, 77.
Rossi (Cav. de), 153, 154.
Rovinante (Mastro), sopranome di Bramante, 94.

S

Sangallo (Antonio il Giovane). Vedi *Coroliani.*
— (Francesco), 190, 268 e tav. 55.
— (Giuliano). Vedi Giamberti.
Sansi (Barone A.), 99.
Sansovino (Andrea), 84, 94, 95, 285.
— (Jacopo), 66, n. 3.
Santarelli (raccolta), 339.
Santi Bartoli, 283.
Sardini (raccolta a Lucca), 339.
Sarti, 127.
Schinkel, 209, n. 1.
Schwedler (Prof. Geh. Baurath), 240.
Secchi (Padre), 133, n. 3, 285.
Semper (D[r] Hans), 57, n. 1, 99, n. 4, 100, 280.
Serlio, 19, 24, 76, 128, 205, 207, 220, 229, 234, 235, 236, n. 1, 240-242, 246, 281, 316, 317, 319-321, 342, 347.
Signorelli (Luca), 24, 91, n. 3.
Sforza (Ascanio), cardinale, 54, 55, 70, 72, 84.
Simil (Alphonse), 76, n. 1. 202, 204, 262, 311, 340.
Soane-Museum (London), 278.
Solari (Cristoforo), 40, 42, 43, 172.
Specchi (Alessandro), 242.
Springer, 251, n. 1.
Squarcione, 25.
Stier (Hubert), 99.

T

Tiziano, 349.

U

Udine (Giovanni da), 91.

V

Vaga (Perino del), 314.
Valentino. Vedi Borgia (Cesare).
Valladier, 340.
Vallardi, 193.
Valle (Antonio della), Computista di Palazzo, 264.

Vasari, 16, 18, 22-24, 32, 33, 45, 64, 65, 67, 68, 74, 77, 81, 82, 89, 90, 128, 145, 146, 151, 155, 159, 229, 231, 292, n. 1, 297, 323, 345.
Vasari (Raccolta de' disegni del), 125, n. 1, 130, 131, 165-166, 293.
— Commentatori, 125, n. 1, 147, 166, 293.
Veneziano. Vedi Agostino.
Vergilio (lavora a Todi), 97.
Vernaccia (Padre), 18.
Veronese (Paolo Cagliari), 308.
Vici, 70.
Vincenzo dell' Orto. Vedi Orto.
Vinci (Leonardo da), 6, 23, 37 & n. 6, 38, 41, 44, 48, 55-62, 196, n. 1, 336, 349.
— — (The litterary works of Leonardo), p. 336, n. 2.
Vischer, R., 91, n. 3.
Visconti, 225.
Visconti, Gasparo, 53.
Vito (De). Vedi Francesco de Vito.
Vitoni, Ventura, 241.
Vitruvio, 317.

W

Wicar, 66, n. 3, 95, 142, 312, n. 2.
Wirz (Maurice), 348.
Wren (Sir Christopher), 160, n. 1, 246.

Z

Zahn (Albert von), 93, n. 1, 236, n. 1.
Zenale, 43.

VERZEICHNISS DER ANGEFÜHRTEN GEBÄUDE

TABLE DES ÉDIFICES CITÉS

A

Aachen, vedi Aquisgrana.
Aix-la-Chapelle, vedi Aquisgrana.
Amiens, cattedrale, 5.
Ancona, arco di Trajano, 31.
Aqui, 32.
Aquisgrana, cappella Palatina, 3.

B

Basel, vedi Basilea.
Bâle, vedi Basilea.
Basilea, raccolta delle Stampe, 325.
Bergamo, Cappella Colleoni, 41.
— Bramante dipinge a, 32, 35.
Berlino, 209, n. 1, 260, 326, n. 1.
Bologna. Assedio, 63.
— S. Petronio, disegni per la facciata, 4, n. 1, 5, 170, 242.
— S. Petronio, nominato, 221.
Bury, presso Blois, 265.

C

Carpi, vedi tavola delle opere di Bramante.
Chiswick-Castle, vedi London.
Cologne, vedi Colonia.
Colonia. Cattedrale, 5, n. 1.
Como, vedi Tavola delle opere di Bramante.
Costantinopoli. S. Sofia, 2, 144, 200.
Cremona. S. Sigismondo, 32.
— Porta Stanga, 41, 59 n. 4.
— Cattedrale, facciata, 43, n. 5.

E

Escuriale, 246.

F

Ferrara. S. Benedetto, 213.
— Duomo, Campanile, 261.
Firenze. Duomo, 4, n. 1, 5, 6, 7, 160, 200, 336.
— S. Lorenzo. Disegni per la facciata, 6, 85, 292, 312, 314.
— Sagrestia vecchia, 59, n. 5.
— Cappella dei Pazzi, 6, 85, 212, 221.
— S. M. degli Angeli, 6.
— Santo Spirito, 6, 285.
— S. Annunziata, 7.
— Palazzo Pitti, 64.
— Pal. Ruccellai, 26.
— Battistero di S. Giovanni, 336.

G

Gerusalemme. S. Sepolcro (Grabeskirche), 200.

J

Jerusalem, vedi Gerusalemme.

K

Köln, vedi Colonia.

L

Lille, 312, n. 2.
Lodi. Pal. Litta. 59.
Lombardia. Bramante nella. Arrivo.
— In generale, 16, 43, 65, 72.
— Partenza. 70.
— Studiò altrove, 32.
London S. Paul's Cathedral, 160, n. 1, 244, 246, 343, 344.
— British Museum. Pontormo, Schizzo del Cortile di Belvedere, 76.
— Saone-Museum, 278, 324.
— Chiswick-Castle, 277, n. 1, 335, n. 1.
Londra. Londres, vedi London.
Lucca, raccolta Sardini, 339.
Lugano, Cattedrale, 41.

M

Madrid, vedi Escurial.

Mantova. Duomo, Cappella ottangolare in fondo alla crociera sinistra (dell'annunziata?), 185.
— S. Andrea, 7, 25.
— S. Sebastiano, 7.
Milano, vedi la tavola delle opere di Bramante.
Monaco di Baviera, 312, n. 2.
Modena, S. Domenico, 190.
Montepulciano, la Madonna del Biagio, 184.
München (Munich), vedi Monaco di Baviera.

P

Padua, 263.
— Santa Giustina, 57, 266.
Pæstum, vedi Pesto.
Parigi, vedi Paris.
Paris. Dôme des Invalides, 190, 343, n. 2.
— Panthéon, 344.
— Cabinet des Estampes, 260, n. 3, 322, n. 1.
— Cabinet des Médailles, 258, 260.
— Notre-Dame, 5.
— Louvre, 279, 314.
— Bibliothèque de l'Institut, 336.
Pavia, vedi tavola delle opere di Bramante.
Pesto. Tempio di Nettuno, 215.
Piacenza. S. Sepolcro, 266 & tav. delle op. di B.
Pienza. Palazzo del Papa, 71.
Pisa, 195, 285, n. 1.
Pistoja. La Madonna dell' Umiltà, 212.
— S. Giovanni delle Monacche, 241.

R

Ravenna, 3.
Rimini. S. Francesco, 25.
Roma. (Vedi pure tavola delle op. di B.)
— Accademia di S. Luca, 202, 205, 273.
— Biblioteca. Barberini, 135, n. 2, 287, 328.
— — Chigi, 135, n. 1.
— — Corsini, 273.
— Colosseo, 138.
— Gabinetto delle Medaglie, 258, 261.
— Mausoleo di Adriano, 243.
— Panteon, 6, 153, 200, 243, 277 & n. 1, 278.
— S. Giovanni de' Fiorentini, 315.
— S. Maria del Popolo, vedi tavola di B.
— S. Maria di Loreto in Piazza Trajana, 112, 160, 170, 178, 337.
— S. Paolo fuori le mura, 233, n. 1.
— Settizonio di Severo, 195.
— Tempio della Pace, 148, 153, 201.
— Terme di Diocleziano, 260, n. 3.
Vaticano. Tribuna del Rossellino, vedi pagina 378.
— Basilica di Costantino, vedi pagina 378.
Vaticano-Palazzo. In generale, 137, 192-194, 234.
— Ricostruzione sotto Niccolò V, 81, 130, 139, 147, n. 1.
— Torrione di Niccolò V, 195.
— Borgo, 139.
— Palazzo d'Innocenzo VIII, 138, 234, 399.
— Cappella del Beato Angelico, 195.
— Cappella Sistina, 195, 310, 327.
— Appartamento Borgia, 195.
— Torre Borgia, vedi : prospetto cronologico, 1513.
— Stanze, 195.
— Loggie, vedi Tavola delle op. di B., 195, 325, 326
— Sala di Costantino, 283.
— Biblioteca, affresco, 251.
— — fabbrica, 192.
— Villa Madama, 212, 231, 251, 278, n. 3, 306.
— Villa di Papa Giulio III, 216.

S

Savona, 70.
Siena, 221.
Stile detto gotico, 4.

T

Tirano, 41.
Todi. S. M. della Consolazione, 17.
— Chiesa del Crocifisso, 115.
Torino. Superga, 190.
Tortona, 32.
Toscana, Bramante in Toscana, 53, 64, 70.

U

Urbania. Medaglia nell' Archivio segreto, 262.
Urbino. Soggiorni di Bramante a Urbino (1467 e 1472), 25, 31.
— Palazzo ducale, 25.

V

Venezia. S. Marco, Facciata, 319.
— — Interno, 3, 264.
— — Campanile, 261.
— In generale, 263.
Verona. S. Bernardino : Cappella de' Pellegrini, 243, n. 2.
— Edifizi antichi, 32.
Vienna, Vienne, vedi Wien.

W

Wien. K. k. Hofbibliothek (Biblioteca imperiale e reale), 151.
— Albertina, 313.

INHALTSVERZEICHNISS

TABLE DES MATIÈRES

AN DEN LESER

BEI ANLASS DER VORWÜRFE GEGEN DIE JETZIGE GESTALT VON SANCT PETER IN ROM

EINLEITUNG

ÜBER DEN URSPRUNG UND DIE VORSTUFEN VON SANCT PETER IN ROM

a) Langhausbauten 9
b) Centralbauten. 10

NOTIZ

ÜBER LEBEN UND WERKE DES DONATO BRAMANTE DA URBINO, IRRTHÜMLICH GENANNT LAZZARI. 16

ERSTER THEIL 18

Vaterstadt, 18, 19, 20.
Geburt, 18, 20.
Wirklicher Name, 18-21, 23, 48.
Fälschlich « Lazzari » genannt, 16, 20, 21.
Bramante Sacca, 59.
Wappen, 19.
Kindheit, 21.
« Illiterato », 21-24. « Senza lettere », 21-22. « Ignoranza », 21-22.

STUDIEN BRAMANTE'S. 24
A) Nach der Antike, 23, 31.
In Rom. Erster Aufenthalt? 31.
— Zweiter Aufenthalt? 52, 70.
— Dritter Aufenthalt, 64, 73.
In Verona, 31.
In Ancona, 31.
B) In Toscana, 64.
C) Nach Werken des Mittelalters.
1° Nach longobardischen Werken, 33.
2° Nach gothischen Werken, 35, 37, 38.

DIE LEHRER BRAMANTE'S.
Luciano de Laurana, 25.
L.-B. Alberti, 25.
Mantegna, 25.

Bramante als Maler, 24, 25, 156.
Fresken, 27, 46, n.
Zeichnungen, 23.

AU LECTEUR

A PROPOS DES PRÉVENTIONS RÉPANDUES CONTRE LA BASILIQUE ACTUELLE DE SAINT-PIERRE.

INTRODUCTION

DE QUELQUES PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE SAINT-PIERRE DE ROME DANS QUELQUES MONUMENTS ANTÉRIEURS

a) Édifices à longue nef 9
b) Édifices à dôme central. 10

NOTICE

SUR LA VIE ET LES ŒUVRES DE DONATO BRAMANTE D'URBIN, APPELÉ A TORT LAZZARI 16

PREMIÈRE PARTIE 18

Patrie, 18, 19, 20.
Naissance, 18, 20.
Vrai nom, 18-21, 23, 48.
Faux nom de Lazzari, 16, 20, 21.
Bramante Sacca, 59.
Écusson, 19.
Enfance, 21.
« Illiterato », 21-24. — « Senza lettere », 21, 22. — « Ignoranza », 21, 22.

ÉTUDES DE BRAMANTE 24
A) D'après l'antique, 23, 31.
A Rome. Premier séjour? 31.
— Deuxième séjour? 52, 70.
— Troisième séjour, 64, 73.
A Vérone, 31.
A Ancône, 31.
B) En Toscane, 64.
C) D'après des œuvres du moyen âge.
1° Lombardes, 33.
2° Gothiques. 35, 37, 38.

MAITRES DE BRAMANTE.
Luciano de Laurana, 25.
L. B. Alberti, 25.
Mantegna, 25.

Peintre, 24, 25, 156.
Fresques, 27, 46, n.
Dessins, 23.

Herzoglicher Ingegnere, 31, 32, 45, 48, 50, 55, 68.
Anordner von Festlichkeiten, 48.
Ankunft in Mailand, 21, 26, 28, 30, 31, 44.
Aufenthalt in der Lombardei, 32, 38, 336.
Abreise aus Mailand, 61.
Ankunft in Rom, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 74.
Bramante im Dienste Julius II., 73, 74.
« Famigliare » des Papstes, 355.
« Frate del piombo », 22.
Quasi Vorsteher der öffentlichen Bauten, 24.
Militär-Ingegnere.
Befestigungen, 80.
Bildniss und Denkmünze, 35.
Schriften, 23, 24.
Charakter, 38, 48.
Verhältniss zu anderen Künstlern, 38.
Abendessen bei Bramante, 22.
Gehalt, 274.
Handgicht, 138, 203, 209, 215, 272.
Krankheit.
Tod, 18, 275.
Urtheile über Bramante, 54, n. 1.
Beinamen : Maestro Rovinante, 94.
— Maestro Guastante.
Angebliche Nüchternheit seines Styls, 65.
Datirung der Werke Bramante's.
Irrthum, 65.
Lombardische Werke aus unbestimmter Zeit, 55.

Eigenheiten des Bramante'schen Styles.
Styl Bramante's, 71, 77.
Verschiedene Manieren im Style Bramante's, 46, 49, 50, 59.
Der « Stile bramantesco », 32, 33, 38.
Verhältnisse : *a*) Von 1 : 2, S. 71.
b) Der goldene Schnitt, 71.
c) Die rhythmische Travée, 23, 59, 71.
d) Sogenanntes Palladiomotiv, 59, 67.
Concentrische Archivolten durch Kreisfelder verbunden, 41, 60, 312, 335.
Fenstermotiv der Cancelleria, 41.
Flache Bossagen zwischen Pilaster, 72.
Vorsprünge an der Fassade, 70.
Verkröpfung der alleinigen unteren Glieder des Gesimses, 62.

Polychromie : Anwendung verschiedenfarbiger Marmorgattungen, 46, 55.
Mehrfarbige Graffiti. (Vigevano).
Zweifarbige Graffiti. Absiden von S. M. delle Grazie.
Gussgewölbe, 90, 91.

Zweiter Theil.

Verzeichniss aller von Bramante herstammenden oder ihm zugeschriebenen architektonischen Werke . . . 108
Abkürzungen . 104

Der Vierungsthurm (Tiburio) des Domes von Mailand und das Gutachten Bramante's über denselben 116

Ingénieur ducal, 31, 32, 45, 48, 50, 55, 68.
Ordinateur de fêtes publiques, 48.
Arrivée à Milan, 21, 26, 28, 30, 31, 44.
Séjour en Lombardie, 32, 38, 336.
Départ de Milan, 61.
Arrivée à Rome, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 74.
Bramante au service de Jules, II, 73, 74.
« Famigliare » du Pape, 355.
« Frate del piombo », 22.
Quasi-Surintendant des travaux publics, 24.
Ingénieur militaire.
Fortifications, 80.
Portrait et médailles, 35.
Écrits, 23, 24.
Caractère, 38, 48.
Rapports avec d'autres artistes, 38.
Souper chez Bramante, 22.
Salaire, 274.
Goutte aux mains, 138, 203, 209, 215, 272.
Maladie.
Mort, 18, 275.
Jugements sur Bramante, 54, n. 1.
Surnommé : Maestro Rovinante, 94.
— Maestro Guastante.
Prétentue sécheresse de son style, 65.
Chronologie des œuvres de Bramante.
Erreur, 65.
Lombardia, œuvres de dates incertaines, 55.

Particularités du style de Bramante.
Style de Bramante, 71, 77.
Diverses manières du style de Bramante, 46, 49, 50, 59.

« Stile bramantesco », 32, 33, 38.
Proportions : *a*) 1 : 2, p. 71.
b) Moyenne proportionnelle, 71.
c) Travée rhythmique, 23, 59, 71.
d) Motif dit : à la Palladio, 59, 67.
Archivoltes concentriques réunies par des médaillons, 41, 60, 312, 335.
Motif des fenêtres de la chancellerie, 41.
Refends plats entre pilastres, 72.
Avant-corps dans les façades, 70.
Décrochement des seules moulures inférieures d'une corniche, 62.
Polychromie : Marbres de couleurs variées, 46, 55.

Graffiti de plusieurs couleurs (Vigevano).
— de deux couleurs. Abside de S. M. delle Grazie.
Voûtes en béton coulé, 90, 91.

Deuxième Partie.

Tableau complet de toutes les œuvres d'architecture dues ou attribuées à Bramante. 108
Abréviations . 104

La tour (Tiburio) sur la croisée de la cathédrale de Milan, et le rapport de Bramante concernant cette tour 116

KRITISCHE UNTERSUCHUNG DER BIS ZUM TODE RAPHAELS ENTSTANDENEN ENTWÜRFE UND BESCHREIBUNG DER 55 TAFELN DIESES BANDES.

Wichtige Anzeige 123
Chronologische Reihenfolge der Entwürfe. 124
Das in Betracht zu ziehende Quellenmaterial 128
Zeichen an denen man eine Studie für Sanct Peter erkennen kann 129

ERSTER VERSUCH EINES NEUBAUES DER PETERSKIRCHE UNTER NICOLAUS V. UND PAUL II. 130

NEUBAU DER PETERSKIRCHE UNTER JULIUS II 137

I. PERIODE.

(1503 — 11. März 1514.)

I. Epoche.

(November und Dezember 1503 und Anfang des Jahres 1504.)

a) Erster Entschluss Julius II 137 und 345
b) Erste Studien Bramante's. Siehe S. 123, 126, 128, 137, 147, 151, 156, 345.
c) Widerstand der Cardinäle 81

GRUPPE I. (Nrn. 1—8.)

II. Epoche.

(März 1505 — 11 März 1514.)

Erstes Stadium.

(März 1505.) 145

Studien zu einer Kappelle für Aufnahme des Grabdenkmals, welches Michel Angelo für Julius II. entworfen hatte 145

GRUPPE II. (Nrn. 9 und 10.). . 147

GRUPPE III. (Nrn. 11 bis 15) . . 148

Mit dem sogenannten Friedenstempel verwandt (Basilika des Constantin oder richtiger des Maxentius am Forum) . 148

Zweites Stadium.

(Vor dem 11. April 1505). 151

Entwürfe welche die Fortsetzung des Baues von Nico-

ÉTUDE ET ANALYSE DES PROJETS ANTÉRIEURS A LA MORT DE RAPHAEL ET DESCRIPTION DES 55 PLANCHES DE CE VOLUME.

Avis important . 123
Classement des dessins par ordre chronologique. . . . 124
Indication des matériaux et des sources d'information. . 128
Signes d'après lesquels on peut reconnaître une étude pour Saint-Pierre 129

PREMIER ESSAI DE RECONSTRUCTION DE SAINT-PIERRE, SOUS NICOLAS V ET PAUL II. 130

RECONSTRUCTION DE SAINT-PIERRE SOUS LE RÈGNE DE JULES II 137

Ire PÉRIODE.

1503 — 11 Mars 1514.)

Ire Époque.

(Novemb. et décemb. 1503 et commencement de l'année 1504.)

a) Première décision de Jules II. 137 et 345
b) Premières études de Bramante. Voyez p. 123, 126, 128, 137, 147, 151, 156, 345.
c) Opposition des cardinaux. 81

GROUPE I. (Nos 1-8.). 137

IIe Époque.

(Mars 1505 — 11 Mars 1514.)

Première phase.

(Mars 1505.). 145

Études pour une chapelle destinée à recevoir le monument funéraire de Jules II, projeté par Michel-Ange. 145

GROUPE II. (Nos 9 et 10.). . . 147

GROUPE III. (Nos 11 à 15.). . . 148

Études inspirées par l'édifice dit temple de la Paix (basilique de Constantin, ou plutôt de Maxence, au Forum). 148

Deuxième phase.

(Antérieure au 11 avril 1505.) 151

Projets pour la continuation, d'après les intentions

laus V. und Paul II. nach den ursprünglichen Absichten bezwecken (Doppelströmung in den Studien Bramante's), 128.

Drittes Stadium.

(Beginnt im Sommer des Jahres 1505) 151

Entschluss, den Neubau der Peterskirche nach einem neuen, schöneren und prächtigeren Entwurfe (Condivi, Cap. 27) wiederaufzunehmen, S. 145, 147, n. 1. 151

GRUPPE IV (Nrn. 16—22 *a*) . . 151

GRUPPE V. (Nrn. 23—29). . . 157

Entwürfe mit einer Riesenkuppel auf acht gleichen Bogen ruhend.

Baldassarre Peruzzi in den Jahren 1505 und 1506 zeichnet für Bramante an den Entwürfen für die Peterskirche 157

GRUPPE VI
Oder des Entwurfes B. (Nrn. 30-33). . 165

GRUPPE VII
Oder der Studie D. (Nrn. 34-46) Kuppel von 200 Palmen Durchmesser 175

Maasse und Verhältnisse des Grundrisses D. 181
Gründe warum die Studie D nur von Bramante sein kann. 182
Durchschnitt für die Studie D 184
Fassaden zur Studie D 186
Studie C . 188
Studie F . 191
Studie E . 196
Interpolirte Grundrisse 200

GRUPPE VIII. (Nrn. 47—54 *a*.)

Oder der Studie G und des Grundrisses auf der Akademie von S. Luca in Rom. 202

Studie G . 202

GRUPPE IX. (Nrn. 53—63 *a*.)

Varianten der vorgeschrittensten Entwürfe 211

ENDGÜLTIGER ENTWURF BRAMANTE'S

(Nrn. 64-76.) — Siehe SS. 128, 159, 174, 186, 193, 196, 199, 204, 206, 208, 211, 216, 220, 231, 234, 241, 281, 346.

I. Welcher Entwurf Bramante's ist als der endgültige zu bezeichnen?. 220
II. Angaben und Aufschlüsse über den endgültigen Entwurf Bramante's. 223
III. Feststellung und Beschreibung der einzelnen Theile oder Glieder des endgültigen Entwurfes. 224

primitives, des constructions commencées par Nicolas V et par Paul II. (Double courant dans les études de Bramante), 128.

Troisième phase.

(Commence dans l'été de l'année 1505.) . . 151

Résolution de reconstruire Saint-Pierre, d'après des projets nouveaux, plus beaux et plus grandioses (Candivi, chap. XXVII), p. 145, 147, n. 1. 151

GROUPE IV. (Nos 16-22 *a*.). . . 151

GROUPE V. (Nos 23-29 *a*.). . . 157

Projets avec une coupole gigantesque reposant sur huit arcades égales

Baldassarre Peruzzi travaille pour Bramante aux projets pour la construction de Saint-Pierre, en 1505 et 1506. 157

GROUPE VI.
Ou du projet B. (Nos 30-33.). 165

GROUPE VII.
Ou de l'étude D. (Nos 34-46.) Avec une Coupole de 200 palmes de diamètre. 175

Mesures et proportions du plan D. 181
Des raisons qui nous font admettre que l'étude D ne peut être que de Bramante. 182
Essai de restitution d'une coupe pour l'étude D. . . . 184
Façades pour l'étude D. 186
Étude C . 188
Étude F . 191
Étude E . 196
Plans interpolés. 200

GROUPE VIII. (Nos 47-54 *a*.)

Ou groupe de l'étude G et du plan conservé à l'Académie de Saint-Luc, à Rome. 202

Étude G . 202

GROUPE IX. (Nos 55-63 *a*.)

Dernières études avant le projet définitif. 211

PROJET DÉFINITIF DE BRAMANTE

(Nos 64-76.) — Voyez p. 128, 159, 174, 186, 193, 196, 199, 204, 206, 208, 211, 216, 220, 231, 234, 241, 281, 346.

I. Quel est celui des projets de Bramante qui peut être considéré comme le projet définitif? 220
II. Indications concernant le projet définitif de Bramante. 223
III. Détermination et description des diverses parties qui constituent le projet définitif. 224

GRUNDRISS.

A. Kuppelraum 224
Kuppelpfeiler 224
Beweis dass die heutigen Kuppelpfeiler von Bramante sind 224
B. Kreuzarme 227
Arkaden der Seitenschiffe. Lichte Spannung 60 Palmen 227
Aeussere Pfeiler der Seitenschiffarkaden. 228
Kreuzschiffabschluss und Umgang. 229
Verbindung zwischen Kreuzarmen und Umgängen 230
C. Umgänge 230
Innere Architektur der Umgänge. 230
Aeussere Bildung der Umgänge 231
D. Nebenkuppeln. 231
Aeussere Arme der um die Nebenkuppeln gebildeten kleinen griechischen Kreuze 232
E. Portikus vor dem Eingang zu den Nebenkuppeln 232
F. Eckthürme 233
Inneres der Thürme. 233
Aeusseres der Thürme. 233
G. Vorderer Kreuzarm und Fassadenbildung 233
a) Griechisches Kreuz 234
Griechisches Kreuz mit einer Zutrittsfassade mit Loggia für den Segen 234
b) Lateinisches Kreuz 234

INNERES DES ENDGÜLTIGEN ENTWURFES. 235

A. Kuppelraum 235
Erhöhung des Fussbodens 236
Basen . 237
Capitelle 238
Nischen zwischen den gruppirten Pilastern . . . 238
Schräge Seite der Kuppelpfeiler 238
Cassettirung der Kuppelbögen 239
Die Zwickel der Kuppel 239
Die Kuppel. 239
B. Kreuzarme 246
Arkaden der Nebenkuppeln 247
Aeusserer Arkadenpfeiler 249
Absiden oder Kreuzarmabschlüsse 249
Gewölbe der Kreuzarme 250
Die zu den Nebenkuppeln führenden Seitenschiffe 251
a) Die 40 Palmen-Nischen. 251
b) Gewölbe 251
D. Die vier Nebenkuppeln. 252
E. Umgänge 253

DAS AEUSSERE DES ENDGÜLTIGEN ENTWURFES . . . 253

Hintere Ansicht. 253
Erdgeschoss. 254
Zweites Stockwerk 254
Drittes Stockwerk 255
Kuppel. 256
Thürme . 256

DER AUF DEN SCHAUMÜNZEN DARGESTELLTE ENTWURF BRAMANTE'S. 257

PLAN.

A. Espace compris sous la coupole. 224
Piliers de la coupole. 224
Preuve que les piliers actuels de la coupole sont l'œuvre de Bramante. 224
B. Bras de la croix. 227
Arcades des nefs latérales. — Largeur dans œuvre, 60 palmes. 227
Pilier extérieur des arcades des nefs latérales. . 228
Terminaison des transepts et pourtour 229
Communication entre les bras de la croix et les pourtours. 230
C. Pourtours 230
Architecture intérieure des pourtours. 230
Extérieur des pourtours. 231
D. Coupoles latérales 231
Bras extérieurs des petites croix qui entourent les coupoles latérales 232
E. Portiques devant les coupoles latérales. 232
F. Tours dans les angles. 233
Intérieur 233
Extérieur. 233
G. Bras antérieur de la croix et façade principale. . 233
a) Croix grecque. 234
Croix grecque avec façade principale et loge de la bénédiction. 234
b) La croix latine. 234

. INTÉRIEUR DU PROJET DÉFINITIF 235

A. Espace compris sous la coupole. 235
Exhaussement du sol de l'église. 236
Bases. 237
Chapiteaux 238
Les niches entre les pilastres groupés. 238
Pan coupé des piliers de la coupole. 238
Caissons décorant les arcades de la coupole. . . 239
Les pendentifs de la coupole. 239
La coupole 239
B. Les bras de la croix. 246
Arcades des coupoles latérales. 247
Le pilier extérieur des arcades. 249
Absides ou ronds-points des bras de la croix. . . 249
Voûtes des bras de croix. 250
Nefs conduisant aux coupoles latérales. 251
a) Les niches de 40 palmes. 251
b) Voûtes. 252
D. Les quatre coupoles latérales. 252
E. Pourtours 253

EXTÉRIEUR DU PROJET DÉFINITIF DE BRAMANTE. . 253

Façade postérieure. 253
Rez-de-chaussée. 254
Deuxième étage. 254
Troisième étage. 355
La coupole. 256
Les clochers. 256

LE PROJET DE BRAMANTE REPRODUIT SUR LES MÉDAILLES 257

FRA GIOCONDO

Und seine Theilnahme an den Entwürfen für die Peterskirche 262

STUDIEN AUS UNBESTIMMTER ZEIT . . . 269

Von der Art Bramante's zu zeichnen 271
Eigenhändige Studie Bramante's, für den Tempietto von San Pietro in Montorio 271
Die Handschrift Bramante's 273

ÜBERGANGSPHASE.
(1. November 1513 bis 11. März 1514.) 275

II. PERIODE.
(1. April 1514 bis 6. April 1520.)

RAPHAEL, OBERARCHITEKT, FÜHRT DEN BAU DER PETERSKIRCHE WEITER 277

Allgemeines 277

Angaben über Raphaels Art Architektur zu zeichnen 277

Die Handschrift Raphaels 278

Erstes Stadium. (11. März 1514 bis 1. August 1514.) Raphael wird beauftragt ein neues Modell für die Peterskirche herzustellen. Fra Giocondo und Giuliano da Sangallo besorgen die laufenden Geschäfte . . . 279

I.

Giuliano da Sangallo 284

Handschrift Giuliano da Sangallo's 292
Ein Beispiel von der Art wie Giuliano da Sangallo die Architektur zeichnete 292

II.

A. Das « Memoriale » des Antonio da Sangallo . . 293
(Nr. 101.)

Die aus dem « Memoriale » Antonio da Sangallo's gewonnenen Resultate 303

B. Studien Antonio da Sangallo's zur Beseitigung der von ihm in seinem « Memoriale » angegebenen Fehler des Raphael'schen Entwurfs.

Erste Gruppe. (Nrn. 101 bis — 112). 304

Zweite Gruppe aus der Zeit des « Memoriale » (Nrn. 113 — 117.)

Entwürfe Antonio's mit runden Kappellen an den Ecken des Gebäudes 308

FRA GIOCONDO.

Et de la part qu'il a prise aux projets pour l'église de Saint-Pierre. (N^os^ 79-80.) 262

ÉTUDES DE DATE INCERTAINE.
(N^os^ 81-81 *a*, et p. 128, 140.) 269

De la manière dont Bramante dessinait. (N^os^ 82-83.) . . 271
Dessin de la main de Bramante, pour le tempietto de Saint-Pierre in Montorio. (203, 209, 216.) 271
L'écriture de Bramante. (N^os^ 84-86.) 273

ÉPOQUE DE TRANSITION.
(1^er^ novembre 1513. — 11 mars 1514.) 275

II^e^ PÉRIODE.
(1^er^ avril 1514. — 6 avril 1520.)

RAPHAEL DEVIENT ARCHITECTE EN CHEF DE SAINT-PIERRE. (N^os^ 87-133.) 277

Aperçu général 277

Indication sur la manière dont Raphaël exécutait ses dessins d'architecture 277
L'écriture de Raphaël 278

Première phase. (11 mars 1514. — 1^er^ août 1514.) . . Raphael est chargé de faire un nouveau modèle pour l'église de Saint-Pierre. Fra Giocondo et Giuliano da Sangalio dirigent les travaux courants 279

I.

Giuliano da Sangallo. (N^os^ 95-100.) 284

Autographe de l'écriture de Giuliano da Sangallo . . . 292
Exemple de la manière dont Giuliano da Sangallo dessinait l'architecture 292

II.

A. Le « Memoriale » de Antonio da Sangallo.
(N^o^ 101.) 293

Résultats dérivant de l'étude du « Memoriale » d'Antonio da Sangallo 303

B. Études d'Antonio da Sangallo, pour remédier aux inconvénients qu'il signale par son « Memoriale » dans le plan de Raphaël.

Premier groupe. (N^os^ 101 bis — 112.) 304

Deuxième groupe contemporain du « Memoriale. » (N^os^ 113-117.)

Projets d'Antonio, avec chapelles circulaires dans les angles . 308

Dritte Gruppe aus der Zeit des « Memoriale »
(Nrn. 118 — 122.)

Fassadenstudien Antonio's 311

Fassadenzeichnung für Sanct Peter, irrthümlich Raphael zugeschrieben . 313

VERSUCH DIE ENTWÜRFE RAPHAELS MITTELST DEN GEWONNENEN AUFKLAERUNGEN ZUSAMMEN ZU FÜGEN . . . 315

Ist der im « Memoriale » besprochene Entwurf der nämliche wie der von Serlio entstellte? 316
Erstes Resultat 317
Zweites Resultat 317
In welchem Verhältnisse stehen die Grundrisse Giuliano da Sangallo's zu denjenigen Raphaels? 318
Drittes Resultat 318
Viertes Resultat 318

DER ENDGÜLTIGE ENTWURF RAPHAEL'S.

A. Langhaus . 319
B. Vorhalle . 319
C. Kuppelpfeiler 319
D. Kreuzarme 320
E. Apsiden . 320
F. Umgänge . 321
G. Chor und Hauptapsis 322
H. Thürme oder Sakristeien 322
K. Kuppel und Aeusseres 322

GESAMMTERGEBNISS DER THAETIGKEIT RAPHAELS ALS OBERARCHITEKT DER PETERSKIRCHE 323

ANSICHTEN DER PETERSKIRCHE WAEHREND DES BAUES . . 324
(Nrn. 134 — 140)

AUF DIE UMGAENGE BEZÜGLICHE BLAETTER (Nr. 141) . . 329

ZEICHNUNGEN AUF DEN PROVISORISCHEN CHOR BEZÜGLICH 333
(Nrn. 149 — 153)

KUPPELSTUDIEN VON LEONARDO DA VINCI (Nr. 154) . . . 336

VERSCHIEDENE ERLAEUTERNDE SKIZZEN 336

DIE JETZIGE PETERSKIRCHE

SYNOPTISCHER GRUNDRISS (Nr. 160, Bl. 45) 337

Rossellino 337
Bramante . 337
Raphael . 337
Fra Giocondo 338

Troisième groupe contemporain du « Memoriale. »
(Nos 118-122.)

Études de façades par Antonio. 311

Dessin de façade pour Saint-Pierre, attribué à tort à Raphaël. (Nos 123-133.) 313

SYNTHÈSE DES PROJETS DE RAPHAEL, AU MOYEN DES ÉCLAIRCISSEMENTS OBTENUS. 315

Le projet critiqué dans le « Memoriale » est-il le même que celui qui a été dénaturé par Serlio? . . . 316
Première conséquence. 317
Deuxième conséquence. 317
Quelle corrélation y a-t-il entre les plans de Giuliano da Sangallo et celui de Raphaël? 318
Troisième conséquence 318
Quatrième conséquence 318

LE PROJET DÉFINITIF DE RAPHAEL.

A. Pied de croix. 319
B. Portique. 319
C. Piliers de la coupole. 319
D. Bras de la croix. 320
E. Absides . 320
F. Pourtours. 321
G. Chœur et abside postérieur. 322
H. Tours ou sacristies. 322
K. La coupole et l'extérieur. 322

RÉSUMÉ DES TRAVAUX DE RAPHAEL, EXÉCUTÉS COMME ARCHITECTE EN CHEF DE SAINT-PIERRE. 323

VUES DE SAINT-PIERRE EN CONSTRUCTION. (Nos 134-140.) 324

DESSINS SE RAPPORTANT AU POURTOUR. (No 141.). . . . 329

DESSINS RELATIFS AU CHŒUR PROVISOIRE. (Nos 149-153.) 333

ÉTUDES DE DÔMES PAR LEONARDO DA VINCI. (No 154.). . 336

DIVERS CROQUIS EXPLICATIFS. (Nos 155-157.). 336

LA BASILIQUE ACTUELLE.

PLAN SYNOPTIQUE (No 160, pl. 45.). 337

Rossellino. 337
Bramante. 337
Raphaël. 337
Fra Giocondo. 338

Antonio da Sangallo 338
Michel Angelo 339
Alte Basilika des Constantin 339

JETZIGE FASSADE VON SANCT PETER (Nr. 159). 340

JETZIGER LAENGENDURCHSCHNITT VON S. PETER (Nr. 160) 341

WIEDERHERSTELLUNGSVERSUCH DER FASSADE RAHHAELS (Nr. 161.). 341

VERGLEICH ZWISCHEN S. PETER IN ROM UND S. PAUL IN LONDON . 343

GESAMMTÜBERBLICK 345

DOKUMENTE . 351

DIE ALTE PELERSKIRCHE

(Basilica des Constantin.)

2, 129, 130, 134-136, 153-155, 162, 165, 174. 176, 177, 178, 182, 190, 198, 208, 211, 214, 219, 221, 230, 234, 235, 236, n. 1, 267, 268, 283, 305, 307, 310, 324, 327, 339, 340. — Maasse, 124, 153, 154, 182, 340. — Säulen, 177, 291, 292, n. 1, 324, 325 u. n. 1, 327, 340. — Alte Denkmäler, 325. — Madonna della Febbre, 329. — S. Petronilla, 131. — Circus, 134. — Nothwendigkeit des Neubaus, 135. — Abtragung, 131. — Muro divisorio, 327, 328.

TRIBUNA DES ROSSELLINO

82, 129, 130, 131, 134, 146-148, 150-155, 173, 175-177, 180, 212-214, 216, 218, 219, 222, 223, 226, 263, 345. — Chor, 131, 134. — Querschiff, 131, 134. — Maasse, 134, 135.

PROVISORISCHER CHOR

79, 130 u. n. 4, 134-136, 175, 212, 214, 215, 218, 219, 223, 226, 237, n. 1, 249, 269, 270, 284, 286-288, 295, 296, 307, 310, 316, 324, 327, 328, 333-335, 337. — Säulen in den Fenstern, 335. — Aeusseres, 335. — Gewölbe, 324, 325. — Ubtragung, 130, 135.

VERZEICHNISSE.

Verzeichniss der Abkürzungen 353
Chronologische Anhaltspunkte 355
Verzeichniss der den Figuren entsprechenden Nummern 359
Verzeichniss der Figuren des Textes 362
Verzeichniss für das Leben Bramante's 371
Verzeichniss der Personennamen 364
Verzeichniss der Monumente und Städtenamen 369
Inhaltsverzeichniss 371
Errata . 379

Antonio da Sangallo 338
Michel-Ange 339
Ancienne basilique de Constantin 339

FAÇADE ACTUELLE DE SAINT-PIERRE (N° 159.) 340

COUPE LONGITUDINALE ACTUELLE DE SAINT-PIERRE (N° 160.) . 341

ESSAI DE RESTITUTION DE LA FAÇADE DE RAPHAEL. (N° 161.) . 341

PARALLÈLE ENTRE SAINT-PIERRE DE ROME ET SAINT-PAUL DE LONDRES 343

RÉSUMÉ DE CE VOLUME 345

DOCUMENTS . 351

L'ANCIEN SAINT-PIERRE

(Basilique de Constantin.)

2, 129, 130, 134-136, 153-155, 162, 165, 174, 176, 177, 178, 182, 190, 198, 208, 211, 214, 219, 221, 230, 234, 235, 236, n. 1, 267, 268, 283, 305, 307, 310, 324, 327, 339, 340. — Mesures, 124, 153, 154, 182, 340. — Colonnes, 177, 291, 292, n. 1, 324, 325 et n. 1, 327, 340. — Anciens monuments, 325. — Madonna della Febbre, 329. — S. Petronilla, 131. — Cirque, 134. — Nécessité de la reconstruction, 135. — Démolition, 131. — Mur diviseur, 327, 328.

TRIBUNE DE ROSSELLINO

82, 129, 130, 131, 134, 146-148, 150-155, 173, 175-177, 180, 212-214, 216, 218, 219, 222, 223, 226, 263, 345. — Chœur, 131, 134. — Transept, 131, 134. — Mesures, 134, 135.

CHŒUR PROVISOIRE

79, 130 et n. 4, 134-136, 175, 212, 214, 215, 218, 219, 223, 226, 237 n. 1, 249, 269, 270, 284, 286-288, 295, 296, 307, 310, 316, 324, 327, 328, 333-335, 337. — Colonnes dans les fenêtres, 335. — Extérieur, 335. — Voûtes, 324, 325. — Démolition, 130, 135.

TABLES.

Table des abréviations 353
Table chronologique 355
Table des numéros correspondant aux figures 359
Table des figures du texte 362
Table pour la notice sur Bramante 371
Table des noms de personnages 364
Table des noms de lieux et de monuments 369
Table des matières 371
Errata . 379

ERRATA UND NACHTRÄGE

DEUTSCH.

Seite 46, Zeile 18, *streiche* : (2).
— 46, — 26, *lies* : (2), *statt* (3).
— 46, — 32, *lies* : (3), *statt* (4).
— 46, — 36, *lies* : (4), *statt* (5).
— 91, — 21, *Nach bezweifeln hinzuzufügen* : Vasari nennt zwei mal Raphael als den Architekten dieses Palastes.
Seite 91, n. 4. *Hinzuzufügen* : Die Worte Vasari's im Leben des Giovanni da Udine bestätigen gerade Bramante als den Erfinder dieses Verfahrens; Giovanni vervollkommnete es blos ùm eine weisse Farbe des für Reliefs bestimmten Stucco's zu erhalten.
Seite 106. In der Tabelle nach « Londra » einzuschalten : den in nachfolgender Tabelle auf Loreto bezüglichen Theil.
Seite 106, in der ersten Colonne, *lies* : Macereto, *statt* Macareto.
Seite 111. In der Tabelle nach « Pavia » einzuschalten : den in nachfolgender Tabelle auf die Certosa bezüglichen Theil.
Seite 136, siehe die *Berichtigung*.
— 152, Zeile 4 (von unten) : *lies* : 60-62. *statt* 60=62.
— 154, — 19, *lies* : Nrn. 58, 62-63 *a*, *statt* Nrn. 62-63 *a*.
— 160, — 9, *lies* 33, *statt* 32.
— 163, siehe die *Berichtigung*.
— 163, Zeile 24, *lisez* 31 v., *statt* 31.
— 163, — 5 (von unten), *lies* : 23 v., *statt* 23.
— 166, — 5 (von unten), *lies* : Nr. 43, *statt* Nr. 44.
— 168, — 8 (von unten), *lies* : Nr. 34 *d*, *statt* Nr. 34 *d*.
— 169, — 8. N.-B. Es giebt keine Nr. 31 und 31 *a*.
— 172, — 27, *lies* Nr. 30, statt Nr. 31.
— 172, — 15 (von unten) Bl. 22, Fig. 6, *statt* : Bl. 22, Fig. 2.
— 178, — 4 (von unten), *lies* : Jov. 14 v., *statt* Jov. 14.
— 187, — 17, *lies* Nr. 7 *bis*, *statt* Nr. 7 *a*.
— 187, — 10 (von unten), *lies* : sich diese Skizze als Nr. 36, *statt* diese als Nr. 36, Skizze.
Seite 196, Zeile 8, *lies* : Bl. 17, Fig. 1, *statt* Bl. 17, Fig. 2.
— 196 — 21, *lies* : bis zur letzten Periode, *statt* : bis zur letzten, bis zur Periode.
Seite 201, Zeile 5, *lies* : (Bl. 6, Fig. 1), *statt* (Bl. 6, Fig. 6.).
— 202, — 6, *lies* : $0{,}47^{m} \times 0{,}62^{m}$. — F. — Le, *statt* $0{,}47^{m} \times 0{,}62^{m}$. Le.
Seite 206, Zeile 16 (von unten), *lies* : drei grossen Pilaster, *statt* grossen Pilaster.
Seite 208, Zeile 15, *lies* : 47 bis 51, *statt* 47, 51.
— 214, — 17 (von unten), *lies* : auf Bl. 16, *statt* auf Bl. 26.
Seite 216, Zeile 11, *lies* : (Bl. 20, Fig. 1), *statt* (Bl. 20, Fig. 4).
— 231, Zeile 17, *lies* : in den Bl. 33, 34, 38, 51, *statt* in den Nrn. 33, 34, 38, 51.
Seite 233, Zeile 15 (von unten), *lies* : G. Vorderer, *statt* E. Vorderer.
Seite 238, Zeile 11, *lies* : 12 Palmen, *statt* 13 Palmen.
— 240, — 6, *lies* : Bl. 1, *statt* Bl. 2.
— 240, — 20, *lies* : Statik, *statt* Stalik.
— 256, — 9, *lies* : Blattes 1, *statt* Blattes 2.
— 256, — 14 (von unten), *lies* : Jahrhunderts vorkommt, *statt* Jahrhunderts (1) vorkommt.

ERRATA ET ADJONCTIONS

FRANÇAIS

Page 49, ligne 13, après : inscription *ajoutez* (2).
— 49, — 14, *effacez* : (2).
— 54, — 30, *lisez* : Ambrogio *au lieu de* Ambroglio.
— 91, — 20, *après* : du palais, *ajoutez* : Vasari nomme deux fois Raphael comme l'architecte de ce palais.
Page 91, n. 4, *ajoutez* : Le passage de Vasari, dans la vie de Giovanni da Udine, confirme précisément que Bramante est l'auteur de cette invention et que Giovanni perfectionna le procédé, afin de rendre incolore le stuc destiné aux bas-reliefs.
Page 106. A ajouter au tableau des œuvres de Bramante : dans le tableau suivant la partie relative à Loreto.
Page 106, première colonne, *lisez* : Macereto, *au lieu de* Macareto.
Page 111. A ajouter au tableau des œuvres de Bramante; dans le tableau suivant la partie relative à la Certosa.
Page 136, voyez la rectification.
Page 154, ligne 23, *lisez* : numéros 58, 62-63 *a*, *au lieu de* numéros 62-63 *a*.
Page 163. Voyez la rectification.
— 163. ligne 5 (du bas), *lisez* : 23 v. *au lieu de* 23 *b*.
— 166, — 9 — *lisez* : numéro 43 *au lieu de* 44.
— 168, — 9 — *lisez* : numéro 34 *d au lieu de* 34 *c*.
— 169, — 8. N.-B. Les numéros 31 et 31 *a* n'existent pas.
— 172, — 15 (du bas) *lisez* : pl. 22, fig. 6, *au lieu de* pl. 22, fig. 2.
— 183, — 6, *lisez* : numéro 34 *e au lieu de* 34 *d*.
— 187, — 22, *lisez* : numéro 7 *bis au lieu de* 7 *a*.
— 189, — 18, *lisez* : 10 palmes *au lieu de* 16 palmes.
— 189, — 6 (du bas), *lisez* : le tableau est plus large *au lieu de* elle est plus large.
Page 190, ligne 9, *lisez* : numéro 46 (pl. 15, fig. 7), *au lieu de* numéro 49 (pl. 16, fig. 7).
Page 201, ligne 5, *lisez* : (pl. 6, fig. 1), *au lieu de* (pl. 6, fig. 6).
— 201, — 21, *lisez* : fig. 4 *au lieu de* fig. 14.
— 202, — 6, *lisez* : $0^{m},47 \times 0^{m},62$. — F. — *au lieu de* $0^{m},47 \times 0^{m},62$.
Page 211, ligne 30, *lisez* : recouvert par le portique *au lieu de* recouvert par l'atrium.
Page 213, ligne 19 (du bas), *lisez* : numéros 55 *a au lieu de* 55.
— 216, — 11, *lisez* : (pl. 20, fig. 1), *au lieu de* (pl. 20, fig. 4).
Page 216, ligne 24, *lisez* : $0^{m},277$ *au lieu de* $0^{m},377$.
— 224, — 16 (du bas), *lisez* 55 *au lieu de* 56.
— 224, — 2 (du bas), *lisez* : que nous retrouvons avec le même système de pilastres dans l'étude D, *au lieu de* dans l'étude D que nous retrouvons avec le même système de pilastres.
Page 226, ligne 27, *lisez* : et se trouve sans liaison, *au lieu de* et sans liaison.
Page 231, ligne 18-19, *lisez* : (1), dans les pl. 33, 34, 38, 51, *au lieu de* (1) (pl. 34, 38, 51).
Page 232, ligne 13 (du bas), *lisez* : Pl. 9 à 12 *au lieu de* numéros 9 à 12.
Page 233, ligne 14 (du bas), *lisez* : G. Bras antérieur, *au lieu de* E. Bras antérieur.

Seite 257, Zeile 14, *lies :* 13 und 4, *statt* 13 und 14.
— 268. Siehe die *Berichtigung*.
— 293, Zeile 18, *lies :* Coroliani, *statt* Caroliani.
— 302, — 7 (von unten) : che e' fanno, *statt* e' fanno.
— 310, — 16, *lies :* Variante 6, Fig. 3, *statt* Variante *b*, Fig. 2.
Seite 319, Zeile 15(von unten), *lies :* Bl. 15, *statt* Bl. 16.
— 333, — 10 (von unten), *lies :* 0,235m. — F. — Jov., *statt* 0,235m. — Jov.
Seite 340. Siehe die *Berichtigung*.

Page 235, ligne 22, *lisez :* 135 1/2, *au lieu de* 135.
— 240, — 9, *lisez :* pl. 1, *au lieu de* pl. 2.
— 245, — 15 (du bas), *lisez :* du calme, *au lieu de* decalme.
Page 248, ligne 6 (du bas), *lisez :* au-dessus des arcades, *au lieu de* au-dessous des arcatures.
Page 252, ligne 7, *lisez :* le dessin, *au lieu de* le couronnement.
— 253, — 1, *lisez :* E, *au lieu de* C'.
— 256, — 10, *lisez :* pl. 1, *au lieu de* pl. 2.
— 257, — 12, *lisez :* 13 et 4, *au lieu de* 13 et 14.
— 261, — 19 (du bas), *lisez :* fig. 2, *au lieu de* pl. 2.
— 268, voyez la *Rectification*.
— 275, ligne 2, *lisez :* 11 mars, *au lieu de* 4 mars.
— 282, — 8 (du bas), *lisez :* fait penser que Serlio, *au lieu de* fait que Serlio.
Page 285, ligne 2, *lisez :* Pl. 26, fig. 1, *au lieu de* Pl. 23, fig. 1,
— 287, — 2, *lisez :* Pl. 28, fig. 3, et Pl. 29, *au lieu de* Pl. 28, fig. 3 et (Pl. 29).
Page 287, ligne 2, *effacez* grandeur de l'original.
— 302, — 6 (du bas), *lisez :* che e' fanno, *au lieu de* che' fanno.
Page 303, ligne 15, *lisez :* 1er septembre 1514, *au lieu de* 1er septembre.
Page 304, ligne 19 (du bas), *lisez :* (Pl. 6, fig. 1 et 3), *au lieu de* (Pl. 6, fig. 2 et 3).
Page 306, ligne 2, *lisez :* Pl. 32, fig. 2, *au lieu de* Pl. 35, fig. 2.
— 306, — 9, *lisez :* fig. 1, *au lieu de* fig. 2.
— 307, — 9, *lisez :* Pl. 10, fig. 2, *au lieu de* Pl. 15, fig. 2.
— 310, — 20, *lisez :* La fig. 3 donne, *au lieu de* La fig. 2 donne.
Page 316, ligne 6, *lisez :* à ce dernier jour, *au lieu de* au même jour.
Page 319, ligne 11, *lisez :* que la longue nef, *au lieu de* que l'origine de la nef.
Page 324, ligne 21, *lisez :* demeurées en place, *au lieu de* demeurée en place.
Page 334 ligne 16 (du bas), *lisez :* ordre à l'extérieur, *au lieu de* ordre à l'intérieur.
Page 340, voyez la *Rectification*.

LUOGHI O NOMI	MONUMENTI O PARTI DEI MONUMENTI ATTRIBUITI A BRAMANTE	CLASSE DEL MONUMENTO	ANNO	AUTORI CHE ATTRIBUISCONO LE OPERE A BRAMANTE, O CHE RICORDANO L'ATTRIBUZIONE	AUTORE VERO O PROBABILE
LORETO.	SANTA CASA.	1 a e 1 b		Vasari, Paride de' Grassi. Marchese Ricci.	
—	CANONICA O PALAZZO APPOSTOLICO.	1 a e 1 b		Vasari.	
—	CHIESA. Rinforzamento de' piloni della cupola.	1 b	1509?	Marchese Ricci.	
—	Disegni per la facciata.	4 b		Geymüller.	
—	Medaglia della facciata.	3 b	1509	Geymüller.	
PAVIA	CERTOSA, facciata.	6	1491	Marco Coltellini, 1764, & Höfer, Nouvelle Biogr. universelle, Didot, VII, p. 231.	Omodeo, Dolcebono & Christoforo Solari.

Paris. — Typographie GEORGES CHAMEROT, 19, rue des Saints-Pères. — 7320.

DIE URSPRUNGLICHEN ENTWÜRFE

FÜR

SANCT PETER IN ROM

VON BRAMANTE

RAPHAEL SANTI, FRA-GIOCONDO, DEN SANGALLO'S U. A. M.

NEBST ZAHLREICHEN ERGÄNZUNGEN UND EINEM TEXTE

ZUM ERSTEN MAL HERAUSGEGEBEN

VON BARON HEINRICH VON GEYMÜLLER

Das Werk besteht :

1° Aus einem Text in Gross-Quart, in Deutscher und Französischer Sprache, auf holländer Papier gedruckt, mit 6 Tafeln und einzelnen Holzschnitten.

2° Aus einem ATLAS mit 55 Kupfertafeln wovon 2 Doppelblätter, in Gross-Folio auf holländer Papier.

Eine Anzahl Zeichnungen zu diesem Werke erwarbem dem Verfasser auf der Wiener Austellung 1873 eine MEDAILLE FÜR KUNST. Auf der Pariser im Jahre 1878 wuide ihm, für den vollendeten Atlas, auch eine MEDAILLE zu Theil.

Wegen der bedeutend vermehrten Tafeln und des dreifach stärkeren Textes, wird der Preis vom 1 Januar 1881 an, auf

90 Gulden OE. W = 160 Mark

erhöht.

Paris. — Typ. G. Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 7320.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Geymüller, Heinrich <<von>>,

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's u.a.m

Bd.: [1]

Wien 1875

2 A.civ. 78 r-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11305393-8